مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين

الأصول والامتدادات

د. يوسف الإدريسي

مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي
لخدمة اللغة العربية
King Abdullah Bin Abdulaziz Int'l Center for
The Arabic Language

دراسات (٣)

مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين

د. يوسف الإدريسي

هذا الكتاب :

يعد مفهوم « التخييل» واحدا من المفاهيم الإشكالية المكونة لشبكة المفاهيم المعقدة في التراث النقدي العربي؛ وذلك لتعدد مساراته وتجذره في كل الكتابات البلاغية والنقدية والفلسفية. وقد كان من الضروري تتبع جذوره وتشكلاته المختلفة في التراث ، وهي مهمة تولاها الأستاذ يوسف الإدريسي في هذا الكتاب باقتدار، بحيث تتبع هذه الجذور والتشكلات في التراث العربي بدءا من نصوصه المؤسسة وإلى حدود المسارات الفكرية والمنهجية التي ارتادها الفكر العربي في مجالاته المختلفة النقدية والبلاغية والفلسفية والكلامية.

وفي نظرنا، يظل الكتاب الراهن، مرجعا أساسا في إدراك مسارات مفهوم «التخييل» في تراثنا النقدي والبلاغي، فقد استوعب فيه الأستاذ الإدريسي الاجتهادات التي سبقته وأضاف إليها جهدا في تتبع جذور المصطلح وتقلباته في البيئات التي عرفها ذلك التراث، وقد اختصر هذه البيئات في بيئتين اثنتين هما: البيئة البيانية التي مهد لها بدراسة تأصيلية للمفهوم في النصوص المؤسسة للبيان العربي، ثم عالجه في قمة تشكله مع شيخ البلاغيين وإمامهم عبد القاهر الجرجاني. و البيئة الفلسفية التي مهد لها من خلال حفر في النصوص الأولى للترجمات العربية للموروث اليوناني وجهود الفلاسفة المسلمين، ثم وقف مع المفهوم في قمة تبلوره مع شيخ النقاد العرب وإمامهم حازم القرطاجني. وبذلك يكون، في رأيي، قد أحاط إحاطة تامة بالسياق المعرفي المؤطر لهذا المفهوم الإشكالي.

ولذلك يعد هذا الكتاب لبنة أساسية في مراجعة المفاهيم الإشكالية الأخرى المكونة للتراث البلاغي والنقدي، والتي تحتاج إلى بحث بالطريقة التأصيلية نفسها، حتى نتمكن في النهاية من استيفاء هذه المفاهيم في صورتها التكاملية. وهو مشروع نسأل الله العون لإكماله، ونشكر الأستاذ الإدريسي لافتتاحه.

د.عبد الجليل هنوش

هذه السلسلة:

هي واحدة من السلاسل العلمية التي ينشر (مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية) من خلالها النتاج العلمي الخادم للغة العربية في مختلف المجالات، ويسعد بالمشاركة فيها مع الأساتذة المؤلفين الذين يطرحون عنوانات لافتةً للنظر، مسهمةً في تطوير البناء المعرفي اللغوي . ويشيد المركز بجهودهم، ويشكرهم على ما تفضلوا به من التزام علمي لا يستغرب من مثلهم، بدءا بالجهد التأليفي، ثم الجهد التحريري، وانتهاء بمراجعة الكتاب قبل الطباعة.

ومن فضلة القول أن نشير إلى أن الآراء الواردة في هذه السلسلة لا تمثل رأي المركز بالضرورة، ولكنها من جملة الآراء العلمية التي يسعد المركز بإتاحتها للمجتمع العلمي وللمعنيين بالشأن اللغوي لتداول الرأي، وتعميق النظر.

ويحرص المركز على التواصل مع الباحثين لتلقي النتاج البحثي الرصين وفق أولويات النشر في المركز ولائحته المنشورة : (http: / /kaica.org.sa /page /5) .

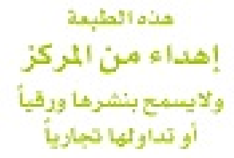






ص.ب ١٢٥٠٠ الرياض ١١٤٧٣
هاتف:٠٠٩٦٦١١٢٥٨٧٢٦٨ - ٠٠٩٦٦١١٢٥٨١٠٨٢
البريد الإليكتروني: nashr@kaica.org.sa





مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين
الأصول... والامتدادات

د. يوسف الإدريسي

(أستاذ النقد والبلاغة- كلية الآداب والعلوم الإنسانية-مراكش- المغرب)



مفهوم التخيل في النقد والبلاغة العربيين
الأصول والامتدادات

د. يوسف الإدريسي

الطبعة الأولى
1436 هـ – 2015م

المملكة العربية السعودية – الرياض
ص.ب ١٢٥٠٠ الرياض ١١٤٧٣
هاتف:٠٠٩٦٦١١٢٥٨٧٢٦٨ – ٠٠٩٦٦١١٢٥٨١٠٨٢
البريد الإليكتروني: nashr@kaica.org.sa

ح/ مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ١٤٣٦هـ.
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
الإدريسي، يوسف
مفهوم التخيل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات
يوسف الإدريسي- الرياض، ١٤٣٦هـ
٤١٦ ص؛ ١٧سم×٢٤ سم
ردمك: ٣-٥-٩٠٦٤٠-٦٠٣-٩٧٨
١- الخيال الأدبي ٢- الأدب- نقد أ. العنوان
ديوي ٨٠٩ ١٤٣٦/٣٧٠٨
رقم الإيداع: ١٤٣٦/٣٧٠٨
ردمك: ٣-٥-٩٠٦٤٠-٦٠٣-٩٧٨

التصميم والإخراج
دار وجوه للنشر والتوزيع
Wojooh Publishing & Distribution House
www.wojoooh.com
المملكة العربية السعودية – الرياض
الهاتف:4562410 الفاكس:4561675
للتواصل والنشر:
info@wojoooh.com



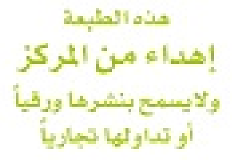

إهـــداء

إلى أمي... وأبي...
إلى هدى...
إلى رئيف... وغيداء...









تنوير

الكتاب الراهن في الأصل أطروحة لنيل الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها: تخصص بلاغة وتكامل المعارف، وقد نوقشت يوم ٢٥ دجنبر ٢٠٠٢ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب أمام لجنة علمية تتكون من:

أ.د.عبد الواحد ابن ياسر: رئيسا
أ.د. عبد الجليل هنوش: مشرفا ومقررا
أ.د. إدريس الناقوري: عضوا
أ.د. عبــاس أرحليــة: عضوا
أ.د. محمد الأمرانـي: عضوا

وقد حصلت على ميزة: مشرف جدا مع التنويه.



■ ■ ■





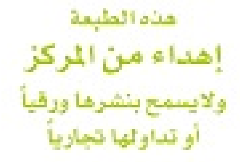


تصدير

يعد مفهوم «التخييل» واحدا من المفاهيم الإشكالية المكونة لشبكة المفاهيم المعقدة في التراث النقدي العربي؛ وذلك لتعدد مساراته وتجذره في كل الكتابات البلاغية والنقدية والفلسفية. ولذلك كان لابد من تتبع جذوره وتشكلاته المختلفة في التراث العربي بدءا من النصوص المؤسسة لهذا التراث إلى حدود المسارات الفكرية والمنهجية التي ارتادها الفكر العربي في مجالاته المختلفة النقدية والبلاغية والفلسفية والكلامية.

وقد تولى هذه المهمة الأستاذ يوسف الإدريسي باقتدار في هذا الكتاب الذي كان في أصله رسالة لنيل الدكتوراه في وحدة «البلاغة وتكامل المعارف» التي أنشأناها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش منذ سنة ١٩٩٨.

ويظل هذا الكتاب، في نظرنا، مرجعا أساسا في إدراك مسارات مفهوم «التخييل» في تراثنا النقدي والبلاغي، فقد استوعب الاجتهادات التي سبقته وأضاف إليها جهدا في تتبع جذور المصطلح وتقلباته في البيئات التي عرفها ذلك التراث، وقد اختصر هذه البيئات في بيئتين اثنتين هما: البيئة البيانية والبيئة الفلسفية؛ حيث مهد للبيئة الأولى بدراسة تأصيلية للمفهوم في النصوص المؤسسة للبيان العربي، ثم عالج المفهوم في قمة تشكله مع شيخ البلاغيين وإمامهم عبد القاهر الجرجاني؛ كما مهد بالأسلوب التأصيلي نفسه للبيئة الفلسفية من خلال حفر في النصوص الأولى للترجمات العربية للموروث اليوناني وجهود



الفلاسفة المسلمين، ثم وقف مع المفهوم في قمة تبلوره مع شيخ النقاد العرب وإمامهم حازم القرطاجني. وبذلك يكون، في رأيي، قد أحاط إحاطة تامة بالسياق المعرفي المؤطر لهذا المفهوم الإشكالي.

لقد كان الحفر في الدلالات المعجمية واللغوية للمفهوم ضروريا جدا لإدراك امتدادات المفهوم فيما بعد في السياقين العربيين: سياق التخييل المرتبط بالمقولات البيانية والكلامية؛ وسياق التخييل المتصل بالمقولات الفلسفية.

وبالرغم من إدراكنا لخطورة دراسة المفاهيم في سياق التراث العربي الإسلامي معزولة عن الأنساق الفكرية المتميزة التي صاغها العلماء المتقدمون نقادا كانوا أو متكلمين أو فلاسفة، فإننا مضطرون في مرحلة البحث التأصيلي لهذه المفاهيم إلى القيام بهذه الرحلة التي تقطع السياقات بصورة عمودية مع الحرص على الإدراك العام لخصائص الأنساق التي يمر منها المفهوم عبر التاريخ.

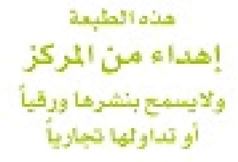
ولذلك فإن مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني بوصفه ممثلا للنسق البياني لا يمكن فهمه إلا في تقاطعه مع بقية المفاهيم التي أصلها عبد القاهر في سعيه لبناء وعي جديد بدلائل الإعجاز وأسرار بلاغة الكلام. كما أن المفهوم نفسه لا يمكن فهمه عند حازم القرجاطني إلا بإدراك كامل لطبيعة مشروع حازم النقدي المتميز[١]. ذلك المشروع الذي وصفه أستاذنا د.جابر عصفور مرة بالتكامل، واستعار منه د.يوسف الإدريسي هذا الوصف؛ وإن كانت معاني «التكامل» عصية على الاستيفاء، محتاجة دوما إلى البناء في وعي تام بجوهر مشروعه الأصيل.

إن تطور الفكر النقدي العربي، وتطور فهم النقاد للشعر بوصفه فاعلية إبداعية متميزة، يفترض الكثير من الحذر أثناء الحكم على آراء النقاد استنادا إلى موقفهم من التخييل وحده دون ربط ذلك بالنسق النقدي الذي أسسوه.

فالمفهوم سواء أكان ضمنيا يفهم من سياقة الكلام، أو كان صريحا بينا في تصاريفه المختلفة لا يمكن فهمه إلا بمراجعة تامة للنقد العربي القديم وبقراءة متأنية وحذرة لنصوصه، ولكن بوعي جديد بـأنساقه البنائية المتميزة التي تشكل جوهر ثراء هذا النقد وغناه.

١- من الطريف أننا لا نتوفر حتى اليوم على دراسة علمية وافية عن مشروع حازم القرجاطني على الرغم من كثرة الدراسات والأبحاث والأطروحات الجامعية التي أنجزت عنه.





ولذلك يعد هذا الكتاب لبنة أساسية في مراجعة المفاهيم الإشكالية الأخرى المشكلة للتراث البلاغي والنقدي، والتي تحتاج إلى بحث بالطريقة التأصيلية نفسها، وبالمنهج الحفري ذاته حتى نتمكن في النهاية من استيفاء هذه المفاهيم في صورتها التكاملية. وهو مشروع نسأل الله العون لإكماله، ونشكر الأستاذ الإدريسي لافتتاحه.

وبعد، فإنني أقدم للقراء ولطلبة العلم هذا الكتاب المهم الذي يشكل حلقة قوية في سلسلة مراجعة مفاهيم التراث النقدي والبلاغي العربي، مهنئا الباحث النشيط الدكتور مولاي يوسف الإدريسي ومتمنيا له دوام السداد والتوفيق في خدمة تراثنا النقدي، ومعتزا به وبجهوده بوصفه واحدا من أنجب من تخرج من وحدة التكوين والبحث: «البلاغة وتكامل المعارف» وحمل همها بصدق وإخلاص.

والله نسأل أن يوفقنا للخير والصواب، وأن يسدد خطانا في خدمة هذا التراث العظيم، وهذه اللغة الجليلة.

د.عبد الجليل هنوش
أستاذ البلاغة والنقد- كلية الآداب- مراكش
مراكش في ١٦ أكتوبر ٢٠١٤

■■■








مقدمة

يعد التفكير في كيفية تشكل «المتخيل الشعري» واشتغاله أحد أبرز الإشكالات النظرية التي صاحبت الخطاب النقدي حول الأدب، ويندرج طرحه في سيرورة هذا الأخير ضمن الوعي بقيمة المصدر الخيالي للشعـر وفاعليته التخييلية ووظيفتيه النفسية والجمالية، كما ينم عن التحول النوعي الهام في طرائق الاقتراب من الظاهرة الإبداعية ومساءلتها.

فبعد تاريخ عريض من المقاربة الغيبية للشعر والنظر إليه بوصفه إلهاما لقوى خارجية (شياطين أو جن أو ربات) توحي به إلى الشاعر مصطفية إياه دون بقية الناس، وبعد تاريخ طويل من المدارسة المنغلقة على كينونته النصية والمقتصرة على تحليل تمظهراتها الشكلية وتعبيراتها البلاغية، والتي كانت تعتبره مجرد انتظام بنيات لغوية ودلالية وتركيبية ومحسنات بديعية في قالب إيقاعي خاص، انبثقت –بعد هذا وذاك– رؤية جديدة في المقاربة والاشتغال تقف عنده باعتباره تشكلا فنيا يرتكز على الخيال ويدور في فلكه بالدرجة الأولى، وأخذت تتعامل معه –من ثمة– في إطار العلاقات والمكونات الداخلية والخارجية، والبواعث الذاتية والموضوعية التي تشيده وتوجهه، والتي يعد فعل التخيل والذات المتخيلة مبتدأها ومنتهاها.

معنى ذلك، أن النظر في الشعر بوصفه نتاجا متخيلا قد شكل لحظة متقدمة وعلامة

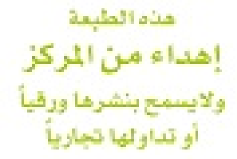
نضج فارقة في سياق مقارباته، ولا أدل على ذلك من اتجاه الخطاب البلاغي والنقدي إلى البحث في طرائق تمثل الشاعر للعالم ونظمه، وإعادة تمثيله وتشكيله لهما –اعتمادا على حركية مخيلته– في نص شعري لا يقف عند حدود إنتاج تجربة لغوية وإدراكية جميلة وجديدة، بل ينشد كذلك النفاذ إلى مُخَيِّلة متلقيه ليحركها، وليؤثر فيه بما يثير فيها من إيحاءات فنية وصور تخييلية.

وقد شكل مفهوم التخييل أحد أبرز الآليات النظرية والأدوات الإجرائية الدالة على ارتقاء الفكر البلاغي والنقدي عند العرب وتطور طرائق نظره في النص الشعري ومقاربته لمستوياته الجمالية وخصائصه الأسلوبية؛ فقد مكن استثماره والاشتغال به من كشف كثير من خبايا الإنتاج الشعري وأسراره الدقيقة التي ظلت غامضة، ليس ما اتصل منها فحسب بمختلف البنيات اللغوية والإيقاعية والخصائص الإيحائية للقصيدة الشعرية، أو ما تعلق منها بآليات تشكلها وصيغ تفاعلها مع الظواهر المادية والمعطيات التعبيرية المتداولة، بل وما ارتبط منها أيضا برصد طرق اشتغال مدارك الشاعر، وتحديد طبيعة الحركة الذهنية لقواه الخيالية وتتبع مختلف اللحظات الإبداعية والحالات النفسية والوجدانية التي تسبق تشكيله لها وتتحكم فيه.

ويلاحظ أن استعمال مفهوم التخييل بالمصطلح الدال عليه قد شاع عند العرب منذ القرن الهجري الرابع، فعرف منذئذ توظيفات متعددة ومتفاوتة في مختلف الحقول المعرفية العربية القديمة؛ ففضلا عن كتب الفلسفة والنفس والموسيقى، ورد مصطلح التخييل في بعض تفاسير القرآن الكريم ومقدمات الدواوين الشعرية، وفي كثير من كتب اللغة والبلاغة والنقد.

وإذا كان ذلك يعني أنه مصطلح مشترك بين العديد من المجالات العلمية، فإن تعدد توظيفاته واختلافها –حسب السياقات المعرفية التي ورد فيها، وبالنظر إلى طبيعة التحديدات الدلالية التي أعطاها له كل واحد من المشتغلين به– أمر يجعل الحاجة إلى متابعة تعريفاته، وبيان الفروق الاصطلاحية والإجرائية التي ميزت توظيفاته في كل مجال معرفي على حدة –وعبر أبرز لحظات تطور الفكر البلاغي والنقدي عند العرب– مطلبا علميا ضروريا ومبررا منهجيا كافيا لبحثه.

ومما يضاعف الحاجة العلمية إلى إعادة بحثه أن شيوعه الواسع في الفلسفة الإسلامية دفع العديد من الباحثين المحدثين إلى اعتباره وليدا شرعيا خالصا لأصولها ومباحثها، فرأى



بعضهم أن أبا نصر الفارابي (ت ٣٣٩هـ) هو «أول» من استخدمه[١]، بينما ذهب آخرون إلى أن أبا علي بن سينا (ت٤٢٨ هـ) هو «أول» من وضعه[٢].

وبغض النظر عن مدى سلامة الموقف العلمي الذي ينشغل بالبحث عن البدايات الأولى والمساهمات الذاتية والفردية في ظهور الأنساق النظرية والمفهومية دون ربط ذلك بالشروط المعرفية لنشأتها، والسياقات الفكرية والمذهبية لاشتغالها، يلاحظ أن خطورة الاعتقاد السابق تتجلى في كونه يتخطى إسهامات أخرى سبقت الفارابي إلى تشييد مصطلح التخييل ونحته، أو على الأقل تضمنت الإرهاصات الأولى الدالة على بداية نشأته، بل يتجاوز ذلك إلى ما هو أخطر منه، إذ يقصر نشأة المصطلح وتبلوره على السياق الفلسفي وحده، ولا يقيم أي اعتبار لسياقات معرفية أخرى وأزمنة ثقافية سابقة قد تكون أسهمت في تشكيله، إن لم يكن قد شكل بداية داخلها.

ولذلك، فالدراسات الحديثة التي تناولت الموضوع اتفقت على أن المواقف العربية الأولى من الظاهرة الخيالية لم تبلور تصورا مفهوميا ذا أهمية نظرية، لأنها كانت محدودة ولم تخرج عن إطار الدلالات المعجمية العادية التي تشير إلى الطيف أو الظل[٣]. وأجمعت -تبعا لذلك- على أن الاهتمام بالخيال ومعالجة قضاياه الإدراكية والإبداعية لدى العرب إنما تم في ضوء تأثرهم بالمذاهب الفلسفية والنفسية اليونانية[٤].

١- أنظر د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ١٩٤، ٢٥٧. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٢١. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١١٥. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٤٨. د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص٣٣٧. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ٢٠٧. د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص١٠٧. د. علال الغازي: «تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ص ٢٨٨، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٢ وص ٥٧٣.

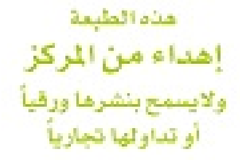
٢- أنظر د. سعد مصلوح: نظرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني، ص ١٢٩، د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٥٥. ويلاحظ أن جوده نصر لا يستقر على رأي واحد في هذه المسألة، فبعد أن أشار إلى أن الفارابي هو أول من استعمل كلمة تخييل (ص١٤٨) ذهب في سياق آخر إلى أن استخدامها الأول يعود إلى ابن سينا (ص٥١٥)!

٣- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص١٥. العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص١٣. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٥.

٤- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٢١. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٥.







وإذا كان هذا الحكم قد أفاد في الكشف عن حقيقة مفهوم التخييل عند البلاغيين المتأثرين بالفلاسفة المسلمين، وخاصة حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، فإنه قد حملهم على إرجاع تصورات كل البلاغيين والنقاد لهذا المفهوم إلى «أصولها» اليونانية، مما حال دون إدراك الأسس النظرية والخلفيات المعرفية التي يقوم عليها عند البلاغيين الذين لم يتأثروا بالفلسفة، وخاصة عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) .

ولما لم يجد الباحثون المحدثون تفسيرا لسبب اختلاف تصور الجرجاني للتخييل عن تصور القرطاجني خلصوا إلى أن الجرجاني كان مضطربا في توظيفه له[١]، وأن هذا المفهوم بلغ أقصى درجات القوة والوضوح مع القرطاجني[٢]. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف «عجز» عبد القاهر الجرجاني -وهو المشهود له بالذكاء العملي اللامع- عن صوغ تصور واضح ودقيق للتخييل مثل حازم القرطاجني بالرغم من «أنهما نهلا معا» من المرجعيات النظرية والمعرفية ذاتها، لاسيما تلك المتصلة بالتصورات الفلسفية للتخييل ؟!

وأدى تواتر التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي وترادفهما في بعض السياقات مع الأنواع البلاغية إلى الاعتقاد أنها أسماء لمسمى واحد، وأن التشبيه هو الفلك الذي يدور فيه مصطلحا التخييل والمحاكاة[٣].

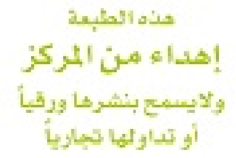
ولا شك أن هذا الرأي يركز على البعد البلاغي لمصطلح التخييل وصنوه المحاكاة، ويغفل الأبعاد الأخرى التي يقوم عليها، لا سيما تلك المتعلقة بالمنطق والمباحث النفسية والموسيقية عند البلاغيين المتأثرين بالفلسفة، الذين لا يمكن الإحاطة بتصوراتهم للتخييل على نحو دقيق وشامل دون الوعي بالإطارات النظرية والمعرفية التي صيغت انطلاقا منها.

وقد كان الوعي بوجود فروق دلالية ومرجعية بين مصطلحي المحاكاة والتخييل وراء فصل مصطفى الجوزو بينهما، إذ خص كل واحد منهما بفصل مستقل، وشدد على أن المحاكاة مصطلح يوناني أصّله أفلاطون (ت٣٤٧ ق.م) وأرسطو (ت٣٢٢ ق.م)، ونقله

١- د.شكري عياد: كتاب أرسطو في الشعر،ص ٢٦٢. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٧٦، ٢٩٦. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٢٣، ١٢٧. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ١٧٣. د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٥٣.

٢- د. شكري عياد: كتاب أرسطو في الشعر، ص٢٦٣. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٦، ٥٧، ٢٩٧.

٣- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص٩١-١٨٨،٩٢. العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص ٤٣، ٤٧، ٤٨.



الفلاسفة المسلمون إلى البلاغة العربية، وأخذه عنهم القرطاجني وطبقه على الشعر العربي؛ أما التخييل، ففي منظوره فكرة «هي في الحق بنت العقل العربي، ولا تشبه خؤولتها إلا في ملامح قليلة»[١]. وقد كان يحتاج هذا الرأي –بالنظر إلى جدته وفرادته– إلى نصوص صريحة وشواهد واضحة لتأكيده، ويبدو أن عدم الوقوف عندها هو ما دفع صاحبه إلى التخلي عنه، بل ونقضه؛ إذ سرعان ما استسلم للأحكام السابقة، فرأى أن الفارابي هو أول من استعمل مصطلح التخييل[٢]! وأقر في الأخير أنه «وليد فكرة المحاكاة»[٣]، ومن ثم فهو يوناني المصدر[٤]!

ولم تخرج دراسة عبد الحميد جيدة: التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي عن نطاق الأحكام والتصورات والنتائج التي سطرتها الأبحاث السابقة، فقد ظل مترددا في تحديد أصل مصطلح التخييل وبيان طبيعة علاقته بالمحاكاة[٥]، ولم يستطع الحسم في ما إذا كان توظيف عبد القاهر الجرجاني للمفهوم يدل على أن «الثقافة اليونانية أصبحت جزءا من تفكيره»[٦]، أو أنه «كان يتأرجح بين الأصالة والثقافة اليونانية»[٧]! ويتجلى اضطرابه وتناقضه بجلاء في دراسته لمفهوم التخييل عند القرطاجني، إذ لم يستطع بيان علاقته بالمحاكاة[٨]، ولم يبرز جوانبه الأصيلة الناشئة في حضن «البيئة الإسلامية» ليميزها عن جوانبه الدخيلة الناتجة عن التفاعل مع «الثقافة اليونانية». ومن ثمة لم يبين: كيف جمع القرطاجني بين هذين الأساسين (العربي واليوناني) وصاغ منهما تصورا متكاملا لمفهوم التخييل؟!

ووقفت الدراسات الحديثة المهتمة بموضوع التخييل عند حازم القرطاجني باعتباره

١- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١١٤.

٢- نفسه، ص١١٥

٣- نفسه، ص ١٢٠

٤- نفسه، ص ١٢٤

٥- د. عبد الحميد جيدة: التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص ١٨٦، ٢٠٣.

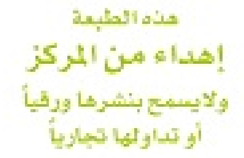
٦- نفسه، ص ١٦٠.

٧- نفسه، ص ١٧٨.

٨- نفسه، ص ٢٠٣.







«آخر» بلاغي وظف مصطلح التخييل، ورأت تبعا لذلك أنه دخل بعده دائرة الإهمال والتراجع، في حين أكد علال الغازي (ت ٢٠٠٦ م) أن هذا المفهوم ظل حيا وعرف تطورا نظريا بارزا على يد القاسم السجلماسي (ت حوالي ٧٣٠هـ)؛ إذ دخل المجال اللغوي الأسلوبي المباشر وأصبح «التخييل» و«التخيل» و«الخيال» وما اشتق من ذلك جزءا من النظرية البلاغية–النقدية بفضله[1]! وقد كان إعجاب علال الغازي بتركيز السجلماسي على الأسس التخييلية للأساليب البلاغية وراء إصداره لهذا الحكم. وبغض النظر عن أنه يغفل الدور التأصيلي الهام الذي قام به الفلاسفة المسلمون والبلاغيون المتأثرون بهم والمتمثل في ربطهم المحاكاة والتخييل بالأنواع البلاغية، يلاحظ أنه أعلى من قيمة مساهمة السجلماسي معتبرا إياها أرقى ما أمكن للثقافة العربية الإسلامية أن تقدمه، فلم يشطب بذلك إسهام القرطاجني فحسب، وإنما ألغى إمكانية وجود مداخلات لاحقة تغني المفهوم وتطوره.

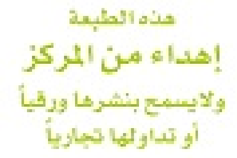
وترتيبا على ذلك، يتضح أن الدراسات السابقة سلكت سبيلا واحدا في دراسة مفهوم التخييل وتتبعه عند الفلاسفة والنقاد والبلاغيين العرب، وحكمتها رؤية متماثلة في معرض استقصاء توظيفاته ومناقشة قضاياه وإشكالاته؛ إذ اتفق الكل على أن المصطلح وضعه الفارابي وأصله وأغنى مضامينه ابن سينا وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ)، ووظفه توظيفين بارزين الجرجاني والقرطاجني ثم السجلماسي حسب رأي الغازي، ولا توجد خارج هذا الإطار– في تصور أصحابها– أية إضافة ذات قيمة أو أهمية.

وبالرغم من قيمة بعض النتائج والخلاصات التي انتهت إليها تلك الأبحاث في معرض دراستها لمفهوم التخييل، والتي مكنت من كشف جوانب هامة من وضعه النظري والمنهجي والتطبيقي لدى الفلاسفة المسلمين والبلاغيين المتأثرين بهم، إلا أنها تظل في رأينا محدودة، ولا تمكن من فهم كثير من القضايا والإشكالات التي تطرحها تحديداته المتنوعة وتوظيفاته المختلفة في شتى الحقول المعرفية.

فهل كان الفارابي أول من وضع مصطلح التخييل؟ وهل شكله قصد ملئ فراغ نظري وتداولي (لغوي) في الثقافة العربية الإسلامية واعتمادا على جهد شخصي فريد؟ أم أنه استعار كلمة «تخييل» من الجهود اللغوية والبلاغية والفلسفية المبكرة، فنقلها من

١- د.علال الغازي:«تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ص ٢٩٠. مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٢-٥٧٣.





حقولها الدلالية والمعرفية الأولى إلى مجال الشعر؟ وهل تم فعلا نحت مصطلح التخييل لتفسير معنى المحاكاة «الأرسطية» أم للدلالة على تصور آخر لم يكن بارزا على نحو واضح في مفهوم المحاكاة، وهو تصور أمكن إدراكه من مرجعيات نظرية مغايرة أو من البيئات المعرفية الدخيلة أو الأصيلة منذ القرن الثاني وإلى نهاية القرن الثالث للهجرة؟ وكيف يمكن تفسير «اضطراب» عبد القاهر الجرجاني في بيان علاقة التخييل بالأنواع البلاغية ووضوح ذلك عند حازم القرطاجني بالرغم من أنهما ينطلقان -كما يعتقد البعض- من «أصول فلسفية» واحدة؟ ولماذا أهمل الجرجاني مصطلح المحاكاة واكتفى بالتخييل مع أن المصطلحين ظلا مقترنين عند الفلاسفة المسلمين والبلاغيين المتأثرين بهم؟ هل يعود الأمر إلى اختلاف في المرجعية النظرية أم أنه لا يعدو أن يكون إهمالا مقصودا؟ ثم هل بدأ فعلا توظيف مصطلح التخييل مع الفارابي وتوقف تطوره مع القرطاجني والسجلماسي؟ أم أن بداية تشكله وتوظيفه تعود إلى ما قبل الفارابي وأنه واصل تطوره بعد السجلماسي؟

لا شك أن الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها تقتضي إعادة بحث مفهوم التخييل بتصور جديد يتجاوز الرؤية الانتقائية والتحليل التجزيئي اللذين ميزا تعامل الدراسات السابقة معه، فيرصد مجمل لحظات تشكله ويتابع مختلف مستويات اشتغاله سواء في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية أو في المباحث النقدية والبلاغية والفلسفية والنفسية والموسيقية ونحوها، وينظر إليه من ثمة ككيان حي يحكمه قانون النشأة والتطور والنضج والامتداد الذي يسري على جميع الكائنات الحية؛ لأن «المفهوم كيان يتولد. وحالما يتولد يشرع في الترحال فيمتلك ككل كيان تاريخا ذاتيا. وهذا يعني أننا مطالبون بالرحيل تغلغلا داخل هذا التاريخ، وهو، حين يتولد، تعلق بجسمه آن تولده وابتعاده عن منابته، علامات خفية تظل تومئ على نحو مستتر إلى تلك المنابت. فإن هي حوصرت يمكن أن تضع الدارس على عتبات الإحاطة بتلك المنابت المحجبة»[1].

إن غاية هذا الكتاب وضع تأريخ ذاتي لمفهوم التخييل، يتابع مختلف لحظات تشكله واشتغاله وامتداده عبر مجمل الخطابات المعرفية وأجهزتها النظرية وأدواتها المنهجية والتطبيقية، ولذلك سيتم التمييز بين أربع لحظات في كينونته الاصطلاحية، وهي:

١- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٣٦-٣٣٧.

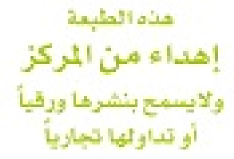
أولا: لحظة النشأة؛
ثانيا: لحظة التأصيل؛
ثالثا: لحظة التكامل النظري والمنهجي؛
رابعا: لحظة الامتداد؛

تشير اللحظة الأولى إلى مجموع الإرهاصات الدالة على بداية تشكل مفهوم التخييل في الثقافة العربية الإسلامية سواء في النصوص العربية الأصيلة كالشعر واللغة والقرآن الكريم والحديث الشريف، أو في النصوص الفلسفية العربية الأولى التي ترجمت علوم اليونان. وتتجلى أهمية هذه اللحظة في كونها تومئ إلى مختلف الأبعاد الدلالية والخصائص الوظيفية التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل) عبر لحظات تداولها في اللسان العربي، كما أنها تكشف طبيعة المضامين الدلالية والنظرية التي أضافتها المعارف الدخيلة إلى تلك المشتقات وميزت استعمالها لها، وسيمكن ذلك من التمييز بين حقلين دلاليين لتشكل مفهوم التخييل واشتغاله، يمتلك كل منهما خصائصه الدلالية وسياقاته المعرفية، وسيفيد من ثمة في ضبط الأصول الحقيقية التي قام عليها توظيف المفهوم عند البلاغيين والنقاد المتأثرين بالفلسفة وغير المتأثرين بها.

وتشير اللحظة الثانية إلى مرحلة استثمار المحتويات الدلالية والتصورات النظرية التي انطوت عليها كلمات الخيال والتخيل والتخييل في نصوص اللحظة السابقة، وإعادة صياغتها قصد تأصيل المفهوم؛ وسيتم التمييز في هذه اللحظة بين مستويين لتأصيل المفهوم: أحدهما طور استعمال النصوص العربية الأصيلة لكلمات خيال وتخيل وتخييل ونقلها إلى مجال البلاغة والنقد، فأنتج مفهوما بيانيا أصيلا للتخييل؛ والآخر استلهم المحتويات الدلالية والخصائص الوظيفية لتلك الكلمات في النصوص الفلسفية العربية الأولى، واستثمرها في مناقشة قضايا التخييل الشعري وتحديد خصائصه الجمالية والأسلوبية، فصاغ من ذلك مفهوما فلسفيا للتخييل.

أما اللحظة الثالثة فتتابع مفهوم التخييل في تكامله النظري والمنهجي والتطبيقي وانتقاله من مصطلح لتحليل ظواهر وبنيات أسلوبية وتركيبية جزئية إلى أداة إجرائية للمقاربة الكلية العميقة والنسقية لمختلف المكونات المتصلة بالعملية الشعرية والمحددة لبنياتها.

أما اللحظة الرابعة فترصد طرق استثمار البلاغيين المتأخرين للتصورات السابقة للتخييل التي أصلت المفهوم وارتقت به إلى درجة التكامل النظري والمنهجي، كما تحلل



التحولات الدلالية والاصطلاحية التي طرأت عليه عند البلاغيين المتأخرين وتقارنها بما كان عليه الأمر عند البلاغيين المتقدمين لتبين إن استمر تطوره أم أن وضعه النظري والمنهجي والتطبيقي بدأ يتراجع ويضعف.

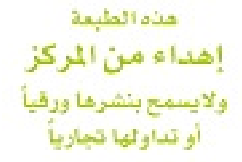
وبغاية بناء الكيان المفهومي لمصطلح التخييل ستعتمد هذه الدراسة على مقتضيات المنهج الحفري التاريخي، إذ ستستكشف الأنوية الدلالية المخبوءة في أعماق ذاكرة الاستعمالات الأولى لكلمة تخييل ولمختلف المشتقات المرتبطة بها، وستبرز المرجعيات المعرفية والأصول النظرية التي تبلور ضمنها، وستتابع في الوقت نفسه، منظومة الترابطات الوظيفية بين سياقات توظيف ذلك المفهوم في مختلف تشكلات الخطاب لتبرز تحولاته النظرية والمنهجية والتطبيقية وتضبط علائقها الواضحة والخفية.

وإذا كانت ضوابط هذا المنهج توجب التخلي عن وهم البحث عن الدلالات الأصلية للمفهوم، والتركيز بدل ذلك على الدلالات المبكرة و«الأولى» التي ترسبت في سجله التداولي وأرخت لبداية تكونه، فإنها تقتضي بالمثل التعامل مع تعدده الدلالي وغنى توظيفاته الإجرائية ليس باعتبارها علامات على تشوش المفهوم واضطراب تحديداته، وإنما بوصفها دليلا على أن جوهره خصب وغني ومنفتح...بل ومستعصي على الضبط والتحديد...




واستجابة لهذه المقتضيات المنهجية التي يشكل الوضوح والدقة بعض مطامحها، ستتوزع هذه الدراسة إلى أربعة فصول:

سيختص الفصل الأول بتتبع لحظات تشكل مفهوم التخييل في بواكير التفكير الأدبي واللغوي والفلسفي عند العرب، وسينقسم هذا الفصل إلى مبحثين: يتابع المبحث الأول التصورات العربية الأولى للظاهرة الخيالية التي وردت في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية (القرآن والحديث والشعر...)، والتي تنم عن تبلور وعي مبكر بماهية «الخيال» وطبيعته الإدراكية ووظائفه النفسية، وسيتم التركيز على العناصر التي تمثل مهادا نظريا لتفكير البلاغيين والنقاد اللاحقين في العملية التخييلية. وسيتابع هذا المبحث أيضا التوظيفات الأولى لكلمة تخييل وللمشتقات الأخرى المتصلة بها في النصوص البلاغية والنقدية الأولى والتي تدل على بداية تطورها الدلالي ونضجها الاصطلاحي؛ ويرصد المبحث الثاني الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي من خلال الوقوف عند النقول العربية المبكرة للفلسفة اليونانية، والبحث في الخصائص الدلالية والوظيفية التي ميزت استعمال كلمات خيال وتخيل وتخييل وغيرها من

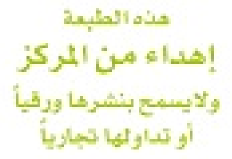


المشتقات الأخرى فيها، وبغاية بيان طبيعة إسهام النقلة الأوائل للتراث اليوناني في تشكل مفهوم التخييل، سيقف المبحث أولا عند تصوري أفلاطون وأرسطو للخيال والمحاكاة الشعرية لبيان مرتكزات تصورهما وفلسفتهما، ومتابعة مصطلحاتهما الموظفة في هذا الإطار بغاية استكشاف طرائق نقل تلك التصورات وترجمة المصطلحات المرتبطة بها إلى العربية، وفي أفق إبراز كيفية تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي.

ويتابع الفصل الثاني التأصيل الفلسفي لمفهوم التخييل مبرزا استثمار الفلاسفة المسلمين للتصورات والتحديدات النفسية والجمالية التي قدمها النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية والتي نبهوا فيها إلى قيمة التخييل النفسية والشعرية، من خلال استعمال مصطلحات الخيال والتخييل لتقريب التصورات والمفاهيم اليونانية، وسيبرز هذا الفصل كيفية استفادة أولئك الفلاسفة من نقول السريان وإسهامهم في تطوير مفهوم التخييل وإغنائه بأبعاد منهجية ومضامين نظرية جديدة...ومطورة...وذلك من خلال مبحثين: يقف الأول عند تصورهم لدور القوى الخيالية في العملية الإبداعية؛ ويقف الثاني عند انتقالهم بالمفهوم من بعده النفسي إلى مجاله الجمالي، وإبرازهم طبيعة العلاقة بين التخييل والشعر.

ويتناول الفصل الثالث التأصيل البياني لمفهوم التخييل، ويتوزع هذا الفصل إلى مبحثين: يختص المبحث الأول بدراسة تأصيل عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخييل من خلال استثمار التصورات والتحديدات العربية الأولى التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل)، وسيبرز هذا المبحث ذلك من خلال تتبع تحديده لماهية التخييل ولوظيفتيه النفسية والجمالية، وتحليله لعلاقة التخييل بالأنواع البلاغية (التشبيه والاستعارة...) وبقضية الصدق والكذب في الشعر، وكذا تصوره للمراتب الفنية للتخاييل الشعرية ومستوياتها الإيحائية والتأثيرية؛ ويعنى المبحث الثاني بتتبع امتدادات مفهوم الجرجاني للتخييل عند البلاغيين المتأخرين، وذلك على مستوى تصورهم للخصائص التمثيلية للتخييل ووظائفه الجمالية.

ويعنى الفصل الرابع والأخير بتتبع تكامل مفهوم التخييل في البلاغة المعضودة بالمنطق، وسيبرز هذا الفصل مستويات استلهام البلاغيين المتأثرين بالفلسفة لتحديدات الفلاسفة المسلمين للتخييل وتوظيفاتهم له، ومظاهر تشبعهم بجذوره البيانية العربية «الأصيلة». وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسين: يتناول الأول تكامل مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني، والذي يتجلى في صياغته لتصور نظري شامل ودقيق يحيط بمختلف عناصر



الخطاب الشعري ومستويات إنتاجه وتلقيه. وسيبرز هذا المبحث ذلك من خلال تناول حده للتخييل وتصوره لصلة هذا المفهوم بمصطلح المحاكاة والأنواع البلاغية، ولطبيعة مضامينه التمثيلية وعلاقتها بالمضامين الحسية والتجريدية؛ وتصوره أيضا لمستويات تخلق التخييلات في ذهن الشاعر وطرق وقوعها في نفس المتلقي، ونوع علاقة التخييل بالخطاب الشعري؛ أما المبحث الثاني فسيتابع امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل بعد حازم القرطاجني، وسيبرز طبيعة توظيف المفهوم بعد حازم، ونوع القضايا والتصورات التي ركز عليها البلاغيون الذين اشتغلوا به، ليبين في الأخير إن استمر تطوره ونضجه، أم أنه بدأ يتراجع ويفقد شموله النظري وقوته الإجرائية.

وفي الأخير سيذيل هذا الكتاب بخاتمة تبرز أهم الخلاصات والنتائج التي انتهت إليها عملية تتبع مفهوم التخييل منذ بدايات تشكله في الفكر البلاغي والنقدي والفلسفي عند العرب إلى امتدادات تلك التوظيفات عند المتأخرين.

ولم يكن تتبع مفهوم التخييل بالطريقة التي اعتمدتها هذه الدراسة أمرا يسيرا؛ فقد اعترضتها صعوبات جمة يتعلق جانب منها بطبيعة الموضوع المدروس، ويتعلق الجانب الآخر بمنهج الدراسة المتبع.



فالموضوع يمس جزءا هاما من النشاط الباطني للنفس الإنسانية يتميز بالغموض ويستعصي على الضبط والتحديد نظرا لجوهره الحركي المنفلت والمتغير على الدوام. وبالرغم من ذلك فهو ينشد الإحاطة بتجلياته الذهنية والإدراكية، وفحص آليات تحليل الخطاب البلاغي والنقدي والفلسفي لتعبيراته الجمالية، وإبراز التقاطعات النظرية والمرجعية بين أصحاب هذه الخطابات وتمييزها عن الاختلافات الاصطلاحية والتصورية الدقيقة التي ميزت توظيفه في كل خطاب على حدة.

ومما ضاعف حجم الصعوبات السابقة وجود «ثغرات» في بعض اللحظات المؤسسة والحاسمة في سيرورة تشكل المفهوم وتطوره تعوق عملية ربط المنجزات السالفة باللاحقة؛ ذلك أن كثيرا من النصوص التي تؤرخ لبداية تشكل مفهوم التخييل وصلت مجردة عن أسماء أصحابها، وتواريخ تأليفها، مثلما هو شأن الترجمة العربية القديمة لكتاب أرسطو: الخطابة، كما أن نصوصا أخرى قد تكون أسهمت في تأصيل المفهوم ونحته ضاعت ولم يصل منها أي شيء كما هو شأن شرح الكندي (ت ٢٥٢هـ) وتلخيصه لكتاب الشعر، علاوة على كثير من المصنفات الأدبية والنقدية العربية الأولى.



ولقد انعكست هذه المعطيات سلبا على منهج الدراسة الذي يقتضي رصد نشأة مصطلح التخييل وتطوره؛ إذ كيف يستقيم بناء كيان مفهومي للتخييل والتأريخ لبدايات تشكله في غياب تلك النصوص؟ وإذا سلمنا جدلا بأنها لم تتضمن كلمة تخييل -على كثرتها مذاهب أصحابها واختلاف مشاربهم الفكرية واتجاهاتهم الفنية- فكيف يمكن تفسير بروزها على نحو لافت في نصوص أدبية وفلسفية في لحظة تاريخية واحدة؟ هل الأمر مجرد مصادفة أم أنه ناتج عن تفتق وعي جمالي جديد عند العرب في زمن ثقافي واحد؟ وهل هذا الوعي ناتج عن تطور طبيعي للممارستين الأدبية والنقدية عند العرب؟ أم أنه وليد تأثر بعناصر خارجية؟ وإذا كان مفهوم التخييل عرف نشأتين مختلفتين ومتوازيتين في سياقين معرفيين متباينين (الفلسفي وغير الفلسفي) وتضمن تصورات دلالية وتحديدات اصطلاحية مختلفة، فهل يعود ذلك إلى غنى مضامينه وتعدد تأويلاته؟ أم أنه ينم عن وجه من أوجه الصراع الفكري الحاد والمتأجج في الثقافة العربية بين الاتجاهات العلمية والمذهبية المختلفة؟

وإذ يأمل الكتاب أن يكون قد أسهم في الإجابة عن بعض من هذه الأسئلة، فإنه يرى أن مفهوم التخييل ليس ككل المفاهيم النقدية والبلاغية والفلسفية، لأن البحث عن مجمل توظيفاته ومظاهرها -الاصطلاحية والإبدالية معا- تطلب استقراء مصادر كثيرة تتوزع بين حقول معرفية متنوعة، وهو استقراء يشعر الباحث لحظته كأنه يبحث في غابة كثيفة متنوعة الأغراس عن نبتة طيبة نادرة يتشبه مظهرها وتتلون رائحتها بحسب ما يحيط بها من نبات، فيجدها مرة منفردة معزولة عن غيرها، ويعثر عليها أحيانا في قلب نباتات أخرى، ويقف عليها أحيانا أخرى متعلقة بالعديد من النباتات؛ وهذا ما ينطبق إلى حد بعيد على مفهوم التخييل الذي كان يستعمل في بعض الأحيان بصورة مجردة عن غيره من المفاهيم البلاغية والنقدية والفلسفية وغيرها، بينما كان يوظف أحيانا بإبدالات مختلفة ومتنوعة، كما كان يرد أحايين أخرى مرتبطا ومتداخلا مع العديد من المفاهيم. وهذا ما كان يجعل دلالاته ووظائفه تتغير تبعا لتغير السياقات المعرفية التي استخدم فيها والمصطلحات التي ارتبط بها.

أخيرا، إني لمدين بوافر الشكر وعظيم الامتنان لمن ظل يحيطني مذ عرفته بعطف إنساني نبيل وعناية علمية كريمة أستاذي المفضال: د.عبد الجليل هنوش الذي كان طوال ثَمَانِيَ حِجَجٍ نعم الموجه والمشجع على مواصلة الحفر في مضان التراث ومتابعة رصد مختلف لحظات تشكل المفهوم وسياقاتها المختلفة والمتداخلة...

وإذ آمل أن يكون العمل الراهن قد توفق في كشف كثير من خفايا المفهوم وبعض أبعاده التي ظلت مستعصية على الفهم، أتمنى أن يسهم في الـتأسيس لمنهج جديد في مقاربة مفاهيم النقد والبلاغة...ومتابعتها في أصولها وامتداداتها...

والله ولي التوفيق

د. يوسف الإدريسي

مراكش في ١٢ شتنبر ٢٠١٤

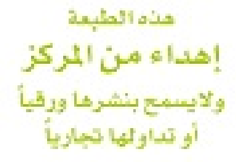
■ ■ ■











الفصل الأول
تشكل مفهوم التخييل في السياقين البياني والفلسفي

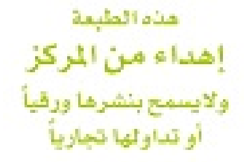
تقديم

التخيل نشاط ذهني يعبر به الإنسان عن تفاعله النفسي مع العالم وانفعاله الوجداني بمواضيعه وأشيائه، وهو فعل غير مقصور على فئة دون أخرى أو على جنس دون سواه، بل يشترك فيه كل الناس، ولا يختلفون إلا في نوعية توظيفه ودرجته. بيد أن تأمل ذلك النشاط والتفكير فيه هو من طبيعة ذهنية أخرى، ويقتضي حركة إدراكية مغايرة؛ لأنه ليس أمرا غريزيا وطبيعيا، وإنما هو فكري ونظري، ولا يتم إلا في اللحظة التي تبتعد فيها الذات نفسيا وإدراكيا عن موضوع تخيلها، وتتحرر من الانفعال الغريزي بالصورة الماثلة أمامها، لتعاين الطريقة التي تمثلتها بها، وتتأمل نوع علاقتها بموضوعها الخارجي، وتنظر في الأسباب التي أدت بها إلى تخيلها، والغاية المرجوة من ذلك.

وإذا كانت هذه النظرة إلى الذات المتخيلة وموضوع تخيلها تقتضي تأملا عقليا وفكرا تجريديا، فإن أحد الباحثين يعتقد جازما أن تتبع الظاهرة الخيالية واستقصاءها و«الاهتمام بها إنما بدأ في سياق المذاهب الفلسفية والنفسية»[١]، مما يعني أن العرب لم يعنوا بأمر تلك

١- د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص٥. أنظر أيضا: د. منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي، ص ٤١٣.





الظاهرة، ولم ينشغلوا ببحث ماهيتها وتحديد طبيعتها الإدراكية، كما أنهم لم يتبينوا طبيعة علاقتها بأفعال الإدراك والتذكر والتوهم إلا بعد اطلاعهم على الأفكار الفلسفية والمباحث النفسية وتأثرهم بها!

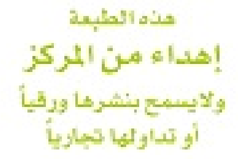
ولا يختلف هذا الموقف عن آخر يرى أن الدلالات العربية القديمة لكلمة خيال والتنويعات الاشتقاقية المتصلة بها كانت محدودة وغير ذات أهمية، لأن استعمالاتها اللغوية الأولى كانت تقتصر على الإشارة إلى الشكل والهيئة والظل ثم الطيف، ولم تخرج عن إطار هذه الدلالات[1]!

ولا يخفى أن هذا الموقف ينطوي على حكم خطير مؤداه: أن العرب لم يدركوا خلال القرون الثلاثة الأولى للإسلام الخصائص الذهنية والوظيفية للظاهرة الخيالية، ومن ثمة، يستحيل أن يعوا البعد التخيلي للعملية الشعرية، لأن هذا الأمر يتوقف على تحقق الشرط السابق؛ مما يعني في الأخير أن التصورات العربية القديمة للخيال بمستوييه الذهني والجمالي، والتوظيفات الشعرية لمصطلحات الخيال والتخيل والتخييل في النصوص البلاغية والنقدية كانت كلها مستمدة من المباحث النفسية لدى اليونان قديما!

إن ما نسعى إلى بيانه في هذا الفصل أن العرب انشغلوا بأمر الظاهرة الخيالية في بداية تشكل ثقافتهم، وتناولوا بعض القضايا التي تتصل بطبيعتها الإدراكية وخصائصها الحركية، وصاغوا من ذلك تصورا أصيلا وفهما مبكرا لها. ولا مجال للزعم هنا أن ذلك التصور كان ضاربا في عمق التجريد النظري والمعاينة العقلية، ولكنه يعكس المستوى الفكري الذي بلغته الثقافة العربية آنذاك، ويتناسب مع طبيعة الانشغالات التي كانت تؤطرها وتتحكم في أسئلتها المعرفية ومواقفها الوجودية، ومن ثمة يختلف عن طبيعة التصورات الفلسفية والنفسية التي نقلها المترجمون الأوائل للتراث اليوناني عامة، والأرسطي خاصة، خلال القرن الهجري الثالث أساسا، نظرا لطبيعة الأسئلة والانشغالات المتحكمة في السياقين معا، أي الفلسفي وغير الفلسفي.

كما نروم أيضا إبراز أن مصطلح التخييل -شأنه في ذلك شأن العديد من المصطلحات البلاغية والنقدية والفلسفية- قد تنقل بين دلالات كثيرة، واشتغل في حقول معرفية مختلفة قبل أن يرقى إلى درجة التكامل النظري والتوظيف الإجرائي، وأن هذه الحقول

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥. أنظر أيضا العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص ١٣-١٤.



وتلك الدلالات احتوت بذوره الاصطلاحية وحددت مضامينه المفهومية الأولى التي ستنمو وتتطور فيما بعد -بفعل عوامل فكرية وتداولية- ليأخذ وضعه النظري والمنهجي والتطبيقي.

وتشي المعاينة العميقة والمتابعة الدقيقة للبيئات المعرفية الحاضنة للمفهوم ولمساراته الإجرائية وتحولاته الدلالية أنه نشأ نشأتين متزامنتين ومتوازيتين: إحداهما كانت في بيئة الشعراء واللغويين والمتأدبين ممن لم تكن لهم أية صلة بالفلسفة؛ والأخرى كانت في بيئة المتفلسفين من نقلة علوم اليونان إلى العربية عبر السريانية من خلال الشرح والتلخيص والترجمة، وأن كل بيئة من البيئتين معا طبعته بمياسمها الدلالية الخاصة ومميزاتها المعرفية والثقافية المغايرة، مما أثر على كينونته الاصطلاحية وحكم مساراتها، فصرنا إزاء مفهوم ذي سياقين أساسين ومختلفين: بياني أصيل؛ وفلسفي دخيل. يستمد الأول أصوله ودلالاته من النصوص المركزية المؤسسة للثقافة العربية التليدة؛ ويستقي الثاني أسسه ومضامينه من الترجمات والتلاخيص المبكرة للتراث اليوناني.

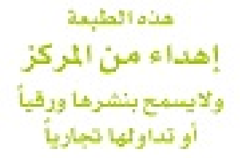


وفي تصورنا أن السياق العربي الأصيل الذي حكم تشكل مفهوم التخييل ووجهه ظل بمعزل عن أي تأثر بالسياق الفلسفي، بسبب طبيعة الانشغال المعرفي والأفق الجمالي والثقافي الذي كان يؤطره ويوجهه؛ في حين أن السياق الفلسفي ظل ينفتح -لأسباب تداولية ولغوية- على السياق العربي الأصيل، ويتفاعل معه في بعض صيغه التعبيرية واشتقاقاته الصرفية، وهو ما جعله يقحم غير قليل من المضامين الدلالية والصيغ الصرفية ضمن الكينونة الاصطلاحية للتخييل في بعده الفلسفي، كما سنرى لاحقا.

وبغاية متابعة أصول مفهوم التخييل والوقوف عند مستويات تشكله في السياقين البياني والفلسفي يجدر استقصاء النصوص المركزية المؤسسة للثقافة العربية التليدة والمستنبتة للفكر الفلسفي، والتي تضمنت مختلف اشتقاقات مادة (خيل) وما يتصل بها من دلالات وأحكام تقارب الخيال وتسائله باعتباره ملكة ذهنية وصفة محايثة للشعر؛ وهي نصوص تنقسم إلى قسمين كبيرين: يتمثل القسم الأول في أشعار الجاهليين والإسلاميين والقرآن الكريم والحديث الشريف والمعاجم اللغوية، ثم الكتب البلاغية والنقدية الدائرة في فلك هذه النصوص والمحافظة على سَمْتِها العربي الخالص من كل فكر «دخيل»، والتي تمتد من البدايات الأولى لنشأة الفكر النقدي والبلاغي عند العرب حتى كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)؛ ويتمثل القسم الثاني في النصوص الفلسفية العربية الأولى التي







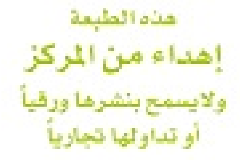
نقلت التراث اليوناني وتضمنت أولى استعمالات كلمة تخييل، وتشمل ترجمات وتلاخيص كتب أرسطو منذ بدايات عصر الترجمة وإلى حدود نقل متى بن يونس لكتاب الشعر(ت ٣٢٨هـ).

ويلاحظ المتتبع لمفهوم التخييل في هذه اللحظة أن تشكله في السياق البياني سبق زمنيا ومعرفيا لحظة تشكله في السياق الفلسفي، لكن اكتمال تشكله في السياق الأول تأخر مقارنة بالسياق الثاني بسبب الإطار المعرفي العام الذي نشأ ضمنه، ولذلك فقد امتدت لحظة تشكل المفهوم في السياق البياني إلى حدود كتاب العمدة الذي يمثل -وبإقرار شخصي من صاحبه- خلاصة الآراء والتصورات النقدية الكبرى التي انتهى إليها الدرس الأدبي عند العرب حتى لحظته[١]، ويقف حدا فاصلا بين لحظتي النشأة والتأصيل؛ بينما توقفت لحظة التشكل في السياق الفلسفي مع ترجمة متى بن يونس، لأن المفهوم سينتقل بعده إلى مستوى التأصيل مع الفلاسفة المسلمين.

■ ■ ■

١- يقول ابن رشيق معبرا عن ذلك:« (...) فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه، ليكون (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، إن شاء الله تعالى.» العمدة، ١/ ١٦. أنظر بصدد القيمة العلمية لكتاب العمدة د. أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص ١٠٤-١٠٥، د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٥١-٤٥٢.





المبحث الأول
تشكل مفهوم التخييل في السياق البياني

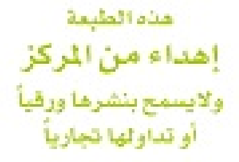
تمهيد

مثل الشعر الجاهلي والإسلامي والقرآن الكريم والحديث الشريف ثم المعاجم اللغوية «أقدم» النصوص العربية وأكثرها تعبيرا عن الوعي الجمعي للإنسان العربي المسلم وتأسيسا لثقافته، فهي من جهة عكست مختلف رؤاه الوجودية لذاته وللعالم والآخرين، وتضمنت أبرز مواقفه اتجاه كثير من القضايا الفكرية والذهنية والظواهر الإدراكية؛ ومن جهة أخرى مثلت إطارا نظريا ومرجعيا للعديد من تصورات الثقافة العربية وأحكامها المعرفية والجمالية. ولذلك فقد حظيت تلك النصوص بمكانة خاصة ومميزة في الثقافة العربية تناسبت مع قدسيتها، ومع حميميتها وجمالياتها، ثم مع رمزيتها ودلالتها على العروبة الأصيلة.

وبالنسبة إلى موضوع هذا الكتاب فتبرز قيمتها وأهميتها في كونها تجسد أساس الرؤية البيانية ومنطلقها عند العرب، كما تعتبر مرجعا لمعظم التصورات العربية القديمة للظاهرة الخيالية، وتمثل بذلك مدخلا هاما لتبين الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخييل، ولضبط الطبقات الدلالية العميقة التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل)، وكذا لاستكشاف أبرز الأحكام الجمالية التي كانت تحيل على الخاصية التخييلية للشعر خلال المراحل المبكرة لتأسيس الثقافة العربية.

ويعتبر شعر طيف الخيال مدخلا رئيسا للوقوف عند تلك الأحكام والتصورات؛ لأنه -وإن كان يعبر فيه الشاعر عن تمثله لصورة حبيبته وزيارة طيفها له- فقد كان يقدم إلى جانب ذلك، في كثير من الأحيان، بعض الأحكام والملاحظات التي تسعى إلى فهم الطبيعة الإدراكية لفعل التخيل، وإلى تمييزها عن الأفعال الإدراكية الأخرى للنفس الإنسانية، وضبط بواعثها وغاياتها.

وعلاوة على ذلك، تتجلى قيمة شعر الطيف وأهميته في كونه تضمن مختلف مشتقات مادة (خيل)، كما أن أبرز دلالات الخيال وتحديداته انبثقت منه؛ ويتبين من مدونة الشعر العربي أن كلمات: خَيَال وتَخَيُّل ويُخَيِّل كانت متداولة منذ الجاهلية. ويستشف ذلك من قول عمرو بن قميئة (ت٥٤٠م): [من المتقارب]



نَأَتْكَ أُمَامَـةُ إلاَّ سـؤالاَ   وإلاَّ خيـالاَ يوافي خيـالاَ
تُوافِي مع اللَّيل مُسْتَوْطناً   وتأْبى مع الصُّبح إلا زَيـالاَ
خيـالٌ يُخَيِّـل لي نَيْلَهَا   ولو قَدَرَتْ لم تُخَيِّلْ نَـوَالاَ[1]

وبالنظـر إلى غرابة معاني هذه الأبيات وبلاغة وصفها لبخل المعشوق فقد اعتبرها أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) إلى جانب قطعة شعرية أخرى لقيس بن الخطيم (ت٦٢٠م) معينا استقى منه الشعراء المحدثون «أكثر معانيهم في الخيال»[1].

ويمكن استقصاء الدواوين الشعرية وكتب الأدب من القول-حسب النصوص المتوافرة- إن استعمال كلمة «تخييل» ظل محدودا، ويعد السيد الحميري (ت١٧٣هـ) من الشعراء الأوائل الذين وظفوها في شعرهم، وذلك في قوله: [من السريع]

عُلِّقْت يا مغرور خَدَّاعَةً   بالوعْدِ منها لكَ تَخْيِيلُ[2]

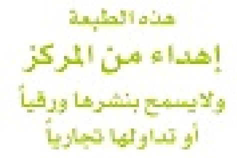
ويبدو واضحا هنا أن سياق توظيف الكلمة يرتبط بمعجم دلالي قوامه الخداع والغواية والتضليل الناتج عن تصديق وعد كاذب، وإذا كان هذا الأمر مهما لكونه يعكس الطبقات الدلالية الأولى المترسبة في السجل التداولي لكلمة «تخيل»، فمن الموائم تسجيل ملاحظتين هامتين: أولاهما أن توظيف مختلف مشتقات مادة (خيل) يتسم في هذه اللحظة بالتداخل الدلالي، إذ تشترك عدة كلمات في الدلالة على معنى واحد، ومن ثمة يصعب أن تنفرد مادة لغوية معينة بدلالة خاصة ومضبوطة لأن ترادفها مع المشتقات الأخرى واشتراكها الدلالي معها يفتحها على أكثر من معنى؛ وثانيتهما أنه يستحيل التمييز بين السياقات الدلالية لتلك المشتقات في كل نص من النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية، إذ تتواتر الدلالات نفسها في الشعر القديم والقرآن الكريم والحديث الشريف ولدى اللغويين. وهذا أمر طبيعي ما دامت الخاصية المميزة لهذه الثقافة هي تداخل معارفها وتكاملها.

وتجدر الإشارة قبل تحديد الدلالات الأساس والمبكرة التي ارتبطت بكلمة خيال

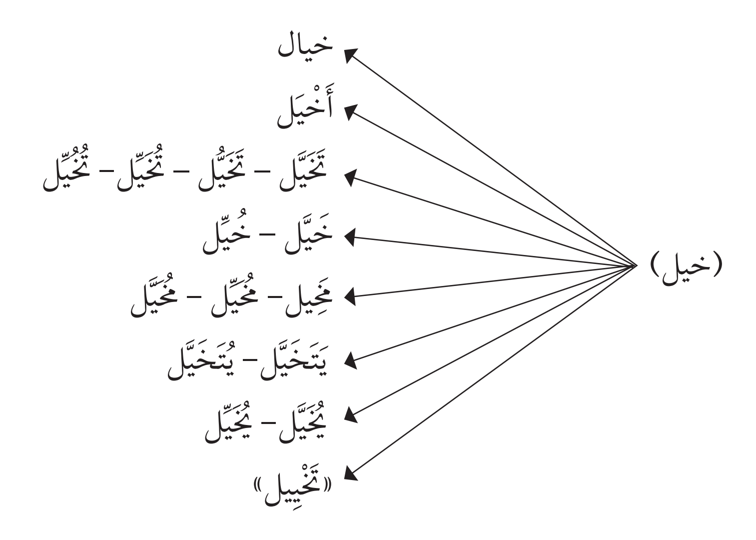
١- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ١/ ٢٧٦.

٢- السيد الحميري: الديوان، ص ١٥٢.





وتنويعاتها الاشتقاقية إلى أن استقصاء النصوص المؤسسة للثقافة العربية يمكن من ضبط حوالي خمسة عشر مشتقا ورد فيها، كما يتضح من الخطاطة الآتية:



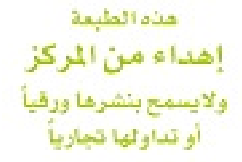
١ . الظاهرة الخيالية عند العرب: ماهيتها وطبيعتها الإدراكية.

١-١: ماهية الخيال

تعتبر كلمة خيال - مقارنة بالمشتقات السابقة- أكثر المفردات تداولا بين الشعراء واللغويين والرعيل الأول من العلماء والمتأدبين العرب. وتفيد سياقات توظيفها أنها كانت تستعمل للدلالة على الطيف والصورة الماثلة في الذهن، ومن ثمة فقد كانت تشير إلى موضوع الخيال ومادته، ولم تكن تستخدم بمعنى الملكة الذهنية التي تسهر على ابتكار الصور المتخيلة وإعادة إنتاجها[١]. كما تؤشر سياقات تعريفها على غنى معانيها وتعددها، وبالرغم من التمييز الممكن بين مختلف مستوياتها الدلالية، إلا أن كل واحد منها يكتسب قيمته وأهميته بالنظر إلى تداخله مع المستوى الدلالي الآخر وترابطه معه.

ولعل أهم حد للخيال هو ذاك الذي أورده أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) وفيه يقول: «(خيل) الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تَلَوُّن، فمن ذلك

١- أنظر د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥.



الخيال، وهو الشخص. وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه؛ لأنه يَتَشَبَّهُ ويَتَلَوَّنُ»[1].

تكمن أهمية هذا التحديد اللغوي في جانبين أساسين: أولهما تأكيده أن كل المشتقات المتصلة بكلمة خيال ترتد إلى جذر واحد، وأن الخاصية الدلالية لهذا الجذر - ولمختلف المشتقات التي تنحدر منه- تتمثل في التحول الدائم والتغير المتواصل، ولهذا أمر قيمة بالغة، لأنه يدل على أن القدامى لم يدركوا الجوهر الحركي للمعطى الخيالي فحسب، بل جعلوه أساس تعريفهم له أيضا؛ وثانيهما ربطه بين الحلم والخيال وحده لهذا الأخير بالطيف أو الشخص، وهو الصورة التي تمرّ بالنفس وتمثل لها -بمظاهر متغيرة- هيأة مشابهة لموضوع مادي معين سبق إدراكه.

ومن الملاحظ أن تعريف ابن فارس يكاد يختزل مجمل التعريفات العربية الأولى للخيال، والتي يمكن تقسيمها بدورها إلى مستويين دلاليين: فالأول يؤكد الجوهر الحركي للخيال؛ وأما الثاني فيشير إلى طابعه التشبيهي وأساسه التمثيلي.

فبالنسبة إلى المستوى الأول، يلاحظ أن كثيرا من النصوص القديمة -شعرية ولغوية خاصة- كانت تستخدم كلمة الخيال والأفعال المرتبطة بها للدلالة على حركية الخيال وتبدلاته المستمرة، فكان الشعراء يصفون الخيال بأنه «سريع الزوال وشيك الانتقال»[2]، فركزوا على هذه الدلالة في تشبيهاتهم وتمثيلاتهم. ومثال ذلك قول علي بن الجهم (ت٢٤٩هـ) في وصف فرسه: [من الخفيف]

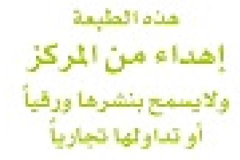
فَوْقَ طِرْفٍ كالطَّرْف في سرعة الشَّـدِّ   وكالقلب قلبه في الذَّكاء
مـا تــراهُ العيونُ إلا خيــالاً   وهو مثل الخيال في الِانطواءِ[3]

يتقاسم فرس الشاعر مع الخيال صفة السرعة الفائقة ويشبهه فيها، وهو كالطرف في قوة حركته، وتعاقبها الشديد، واستحالة ضبطه بصريا لفترة من الزمن. وبغض النظر عن طبيعة التشبيه الذي يصف به ابن الجهم فرسه، يلاحظ أن سمة الانطواء التي يميز بها الخيال تكشف عن جانب آخر من جوهره الحركي مؤداه: أنه لا يمكن حصره ولا تحصيله، لأنه دائم الانفلات والامتداد، ويتخذ مظاهرَ متعددة وأشكالَ مختلفة، وتكتسي هذه

١- ابن فارس: مقاييس اللغة، ٢/ ٢٣٥.
٢- الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص٧.
٣-علي بن الجهم: الديوان، ص١٠٤.







الدلالة قيمتها وأهميتها من كونها تتصل بالجذر الدلالي لكلمة خيال لغة الذي يحيل على حركة التلون المتغيرة كما رأينا.

ويبدو أن هذه الدلالة كان راسخة في الاستعمالات الأولى لمشتقات أخرى لكلمة خيال، بحيث استخدمت لدى اللغويين للإشارة إلى حركة تغير لون السماء وتحوله من أزرق صاف إلى رمادي داكن بسبب انتشار الغيوم انتشارا يوحي بقرب سقوط المطر. جاء في المحكم: «أَخْيَلَتْ السماء، وخَيَّلَتْ، وتخيلت: تهيأت للمطر فرعدت وبرقت، فإذا وقع المطر ذهب اسم ذلك»[1].

وعلى الرغم من التباعد الذي يبدو بين الحركة المتلونة والمتحولة والتغيرات المناخية، وبين فعل التخيل باعتباره نشاطا ذهنيا يمثل للنفس معطيات خيالية مشابهة للمعطى الواقعي ومماثلة له، يبدو أن العلاقة بينهما وثيقة، لأن الانشغال بتتبع تحولات الطقس وترقب سقوط المطر يثير في النفس تخيلات متنوعة وظنونا عديدة ومتقلبة. وربما لهذا السبب أشار اللغويون القدامى إلى أنه بمجرد ما يهطل المطر يزول «التخييل». قال الأزهري (ت٣٧٠هـ): «خيلت علينا السماء -إذا رعدت وبرقت قبل المطر. فإذا وقع المطر ذهب اسم التخييل»[2]، أي ذهب ما كان يمور في النفس ويجول في الخاطر من ظنون وتمثلات لها علاقة بالمطر... والسماء...

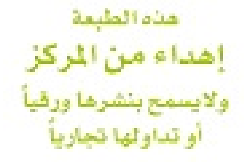
ولئن كان ذلك يؤكد أن كلمة «التخييل» كانت ترتبط بهذه الدلالة، وتتداخل بالأفعال الدالة على التخيل النفسي، فإنه يعني أن العرب كانوا يعتبرونها منذ القدم نشاطا ذهنيا تعبر به النفس -على المستوى الباطني- عن تفاعلها مع العالم الخارجي وانفعالها به.

ويبدو أن تمثل الشاعر لصورة حبيبته بشكل متكرر ومختلف، وسرعة زوالها من ذهنه، كما أن التحولات السريعة والمتنوعة للظواهر الطبيعية والمناخية واختلاف طرق التفاعل النفسي معها، كل ذلك كان له أثره الحاسم في ربط الكلمة بهذه الدلالة الهامة والمتميزة، كما دفع الشعراء والعلماء الأوائل لتبين بعض الخصائص الذهنية لعملية التمثل تلك، ولتحديد البواعث النفسية والموضوعية لفعل التخيل، وهو أمر سيتم الوقوف عنده في معرض الحديث عن الطبيعة الإدراكية للخيال.

١- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٧.

٢- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٤.





أما فيما يتعلق بالمستوى الدلالي الثاني الذي يرتبط بالجانب التشبيهي للخيال، فيلاحظ أن التعريفات الأولى للخيال وتنويعاته الاشتقاقية كانت تؤكد خاصية المشابهة التي تسم المعطى الخيالي، ويتضح ذلك من تواتر ذكر مادة (شبّه) مقترنة بها -أي بتلك المشتقات- ولهذا الأمر أهمية كبيرة بالنسبة إلى تحديد ماهية الخيال، لأنه يؤشر على أن النظر إلى الصورة القائمة في الذهن أو المعطى الخيالي كان يتم على أساس المقارنة بينه وبين المعطى الواقعي و«الحقيقي»، كما كان يستهدف تحديد طبيعة المسافة الإدراكية بينهما ونوع اختلافهما. ويستشف ذلك من تعريف ابن دريد (ت٣٢١هـ) للخيال في قوله: «الخيال ما ظهر لك ليلا أو نهارا مما لاَ تُحِقُّهُ»[(١)].

فالأساس الذي يقوم عليه هذا التعريف هو اعتبار الخيال شكلا خاصا من الإدراك يتسم بالنظر إلى الأشياء في مطلق الزمن (ليلا أو نهارا)، وبطريقة غير واضحة وغير موثوق منها (مما لا تحقه). وبذلك، فهو الصورة التي تتمثل للإنسان في الحلم أو اليقظة وتخيل إليه موضوعا واقعيا دون أن يتأكد من حقيقته وصدقه.

ويبدو جليا أن ابن دريد لا يقصر حركة الخيال على الأحلام وحدها -كما هو الشأن بالنسبة إلى ابن فارس- بل تشمل عنده كذلك رؤى اليقظة وأطيافها، وهو وإن كان لا يشير صراحة إلى خاصية المشابهة التي تميز وعي الذات بالمعطى الخيالي، فإنه يحيل عليها ضمنا بقوله: «مما لا تُحِقُّه»، وهي عبارة تدل على أن الإنسان -في لحظة تمثله للأطياف والخيالات وليس بعد ذلك- يشك ويرتاب في واقعيتها، فمن جهة لا يتحقق من وجودها العيني والمادي، ومن جهة ثانية لا يستطيع -بحكم حالته النفسية ووعيه الإدراكي- أن يتخلص من وقعها في نفسه وتأثيرها في فكره، وذلك بسبب مشابهتها للظواهر الحسية ومماثلتها لها. وتأكيدا لهذا المعنى قال الأخطل (ت٩٢هـ): [من الكامل]

كَـذَبَتْكَ عينُك، أم رأيت بِـواسِطٍ   غَلَسَ الظَّلاَمِ من الرَّبابِ خيالاَ[(٣)]

لقد كانت خاصية المشابهة لدى العرب قديما أمرا ضروريا في تحديد ماهية الخيال، ولعله بفعل عدم وضوحها بالشكل اللازم في تعريف ابن دريد تبنت المعاجم اللغوية حدا آخر

١- ابن دريد: جمهرة اللغة، ٣/ ٢٤٠.



واستقرت عليه، وهو: «الخيالُ والخَيَالَةُ: ما تشبّه لك في اليقظة والحُلِم من صورة.»[1]؛ ومن التعريفات الدالة أيضا على ربط القدامى بين الخيال وخاصية المشابهة قول الفرّاء (ت٢٠٧هـ): «الخَيَالُ كل شيء تراه كالظل. وكذلك خيال الإنسان في المرآة. وخياله في المنام: صورة تمثاله. وربما مر بك شبه الظل فهو خيال.»[2]

ولم تنفرد كلمة خيال وحدها بالدلالة على هذه الخاصية، فقد دلت عليها أيضا المشتقات الأخرى؛ يقال: «خَيَّل عليه: شَبَّه»[3]، و«تَخَيَّل الشيء له: تَشَبَّه»[4]، و«تَخَيَّلَتْ: اشْتَبَهَتْ»[5]، ويقال أيضا: «افعل ذلك على ما خَيَّلَتْ، أي: على ما شَبَّهَتْ»[6]، وجاء في المثل: «فلان يمضي على المُخَيَّل أي على ما خَيَّلَتْ أي شَبَّهَتْ، يعني على غرر من غير يقين»[7]

فالمشابهة التي يعنيها القدامى هنا ليست بين موضوعين مختلفين في الجوهر ومتماثلين في صفة أو حالة مدركة حسا أو عقلا، بل هي بين الموضوع المادي وصورته الذهنية، وتتصل بالطريقة التي يبرز بها الموضوع المادي للوعي الخيالي والوعي الحسي، وبنوع الاختلاف بين الوعيين في طريقة إدراكهما له. وقد أشاروا إلى أن السمة التي تميّز تلك المشابهة هي فقرها الجوهري، لأن الخيال مجرد أطياف للظواهر الواقعية وظلال لها. وسينبثق من هذا المعنى تصور خاص للظاهرة الخيالية يقومها على أساس مطابقتها لمعطيات العالم الموضوعي أو اختلافها عنها.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن خاصية المشابهة لم يكن يقصد بها علاقة التماثل القائمة بين الموضوع المادي وصورته الذهنية فحسب، بل كانت تعني الاشتباه أيضا؛ أي الوعي الإدراكي الذي يستشعر الظواهر المادية بصورة مختلطة ومضطربة ومشكلة، وغير قادرة

١- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٩، الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص ١٢٨٨، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٢- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٥، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٣- ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

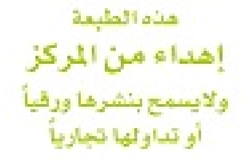
٤- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٩، الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص١٢٨٨. أنظر أيضا الجوهري: الصحاح، ٤/ ١٦٩٣.

٥- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٧، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٦- ابن فارس: مجمل اللغة، ١/ ٣٠٩، الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٣.

٧- الجوهري: الصحاح، ٤/ ١٦٩٣، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).





على التمييز. قال الليث بن سعد (ت ١٧٥ هـ): «كلّ شيء اشتبه عليك فهو مُخِيلٌ.»[١]

وقد كان للقرآن الكريم أثر قوي في ترسيخ الترابط بين مادتي (خيّل) و(شبّه) من جهة، وبينهما وبين فعل السحر من جهة أخرى، حين اعتبر التخيل بما هو مشابهة واشتباها أفعالا للسحر ونتائج له، وذلك في الآية الوحيدة التي وردت فيها إحدى مشتقات مادة (خيل)، والتي يقول فيها الله تعالى: ﴿ قالَ بَلْ أَلْقُوا ۞ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾[٢]، وهي الآية التي كانت تفسر فيها كلمة يخيل بالمشابهة والتشبه[٣].

وإذا كانت السطور اللاحقة من هذا الكتاب ستوضح العلاقة بين التخيل والاشتباه والسحر، وستبين طبيعة دلالتهما على التأثير والتأثر، فإن ما يجدر التنبيه إليه هنا أن الفرق بين المشابهة والاشتباه يرجع إلى نوعين مختلفين من الإدراك؛ فالمشابهة تدرك فيها الذات العلاقة بين الموضوع وصورته الذهنية وتعي الاختلاف الطبيعي بينهما؛ أما الاشتباه فيمثل حالة إدراكية تقع فيها الذات في أسر الموضوع المشبه لها ولا تتبين جوهره الطبيعي. وتحدث هذه الحالة في الأحلام وبعض رؤى اليقظة وحيل السحرة، ولذلك لما رأى موسى عليه السلام الحبال والعصي تسعى على شاكلة الحيات والأفاعي اشتبه عليه الأمر واعتقد فعلا أنها قد خرجت عن طبعها، فصارت شيئا آخر غير ما هي عليه في الواقع، الشيء الذي انعكس سلبا على سلوكه ونفسه كما يدل على ذلك قوله تعالى: ﴿ فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَى.﴾[٤]

وتتجلى أهمية الارتباط الدلالي بين مادتي(خيل) و(شبّه) في أنها ستقود القدامى، والشعراء منهم خاصة، إلى التساؤل بخصوص الطبيعة الإدراكية للخيال. ولذلك، فعلاوة على تحديدهم السابق لماهية الخيال، سيعالجون علاقة الحالة النفسية والصورة الخيالية الماثلة في الذهن بالأنشطة الإدراكية الأخرى كالتذكر والتوهم، كما سيحددون بواعث الخيال وآثاره النفسية.

١-٢: الطبيعة الإدراكية للخيال

سبقت الإشارة إلى أن شعر طيف الخيال مثل إطارا هاما لصياغة أول تصور للظاهرة

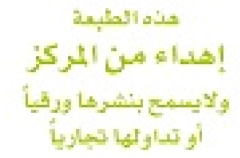
١- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٤.

٢- طه، ٦٦.

٣- أنظر ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٨.

٤- طه، ٦٧.





الخيالية في الثقافة العربية الإسلامية، وبالرغم من أنه يعود إلى لحظة متقدمة في بداية نشأتها، إلا أنه لامس بعض القضايا «الجوهرية» في طبيعتها الإدراكية، وأثار كثيرا من الملاحظات والأحكام التي تخص طرائق تشكلها ومستويات اشتغالها، ويبدو أن فهم الشعراء لهذه الظاهرة وتقييمهم لها كان أعمق وأدق من تعريفات اللغويين لها. ومما يؤكد ذلك قول الكميت بن زيد (ت١٢٦هـ): [من المتقارب]

فَلَمَّا انْتَبَهْتُ وَجَدْتُ الخيالَ   أمانِيَّ نَفْسي وأفكارهَا(١)

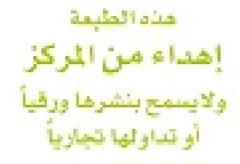
فالشاعر عانى كثيرا من شدة هيامه بمحبوبته، وعاش طويلا لحظات تمثل صورتها في نفسه، ولم يكن بإمكانه آنذاك أن يفهم ما الخيال؟ وأن يدرك بواعثه وأسبابه، ولا غرابة في هذا لأن أمرا مثل ذلك يقتضي أن يحرر شعوره من فعل الإدراك الخيالي وموضوعه، فيعمل بدل ذلك رويته وفكره، ومن هنا تأتي أهمية عبارة: «فلما انتبهت»؛ لأنها تؤشر على تخلصه من حالة الانفعال الوجداني بالطيف، وانتقاله إلى مستوى تأمله ذهنيا ومعاينته فكريا. وقد نتج عن ذلك إدراكه أن الخيال نشاط نفسي يعبر به الإنسان عن آماله ورغباته ويواجه به أشكال الحرمان والشقاء التي يعانيها في حياته، ومن ثمة فهو وسيلة «للتعويض ولإشباع الرغبات النفسية المكبوتة»؛ لأنه في اللحظة التي تغيب فيها المحبوبة عن نظره -تدللا منها أو إكراها من أهلها- يستحضر طيفها بفكره ويندمج في علاقة خيالية حالمة معها، فيستمتع بذكراها ويتلذذ بتمثلها، وقد عبر عن هذا المعنى كعب بن زهير (ت٢٦هـ) بقوله: [من الكامل]

أَنَّى أَلَمَّ بكَ الخيالُ يَطيفُ   ومَطافُهُ لك ذِكْرَةٌ وشُعُوفُ
فعَزَفْتُ عنها إنما هو أن أرى   مالا أنال فإنِّي لعَزُوفُ(٢)

بيد أن عملية «التعويض» هذه ليست ذات غاية إمتاعية خالصة، بل تهدف أساسا إلى إعادة التوازن النفسي للشاعر والحد من روعه واضطرابه العاطفي، ويستشف هذا المعنى من قول البحتري (ت٢٨٤هـ): [من الطويل]

١- الآمدي: الموازنة، ١/ ١٦٩. الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ١٥.
٢- كعب بن زهير: شرح ديوان كعب بن زهير، ص ١١٣-١١٤.





ويكفيك مـن حقّ تَخَيُّلُ باطِلٍ   تُرَدُّ به نَفْسُ اللَّهيفِ فتَرْجِعُ[١]

وفضلا عن هذا، يستفاد من بيت الكميت، ومن كثير من الأبيات الشعرية الأخرى، أن الخيال -بوصفه حركة ذهنية تستحضر على المستوى الباطني موضوعا خارجيا- لا يتحقق بدون الفكر، لأن تكوين صورة في النفس وتمثلها بالخيال يرتهن بالتفكير ويتم من خلاله.

وفي سياق هذا التصور يقول أبو تمام (ت٢٣١ هـ): [من البسيط]

زارَ الخيالُ لها، لا، بل أزارَكَه   فِكْرٌ إذا نام فكر الخَلْقِ لم يَنَمِ[٢]

ويقول أيضا: [من الخفيف]

نـم! فما زارك الخيـالُ، ولـــ   كِنَّكَ بالفكر زُرْتَ طَيْفَ الخَيَالِ[٣]

فمداومة الشاعر على التفكير في حبيبته، وتزايد شوقه لرؤيتها ولقائها ولد في نفسه حالة انشغال متواصل بها، فترسب ذلك في فكره أو «لا شعوره»، فصار يتمثلها ويستحضرها بذهنه وخياله. ويشير أبو تمام هنا إلى خاصية هامة من الخصائص الحركية للخيال، ألا وهي اشتغاله الدائم في كل الحالات النفسية، بحيث يؤكد أن الخيال هو النشاط النفسي الوحيد الذي يظل يقظا ولا تتوقف حركته الذهنية أبدا عن الاشتغال. ويبدو أن كلمة «فكر» لا تعني تصرف الذهن لإدراك معاني الأشياء وحقائقها فحسب، بل تستخدم كذلك للدلالة على «القوة» التي تسهر على استدعاء خيالات الأشخاص والأشياء.

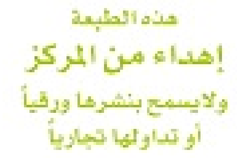
والتفكير في الشيء وقيام صورته الحقيقية أو المشابهة له في الذهن، أمر لا يتم دون معرفة مسبقة به، فالإنسان يمكن أن يتمثل معطى لا واقعيا لم يسبق له أن رآه، فيتعامل معه باعتباره موضوعا غير موجود في العالم الحسي، ولا يخطئ فكره في توهم مشابهته لموضوع حسي سابق، لأنه يعي-استنادا إلى مخزونه الذاكري- أنه يدركه لأول مرة؛ أما حين تنبثق صورة موضوع ما في ذهن الإنسان ويفكر فيه، فإن ذلك يعني أنه سبق له أن أدركه، وأن صورته تلك محفوظة في ذاكرته.

١- البحتري: الديوان، ٢/ ١٢٦٩.

٢- أبو تمام: ديوان أبي تمام، ٣/ ١٨٥.

٣- نفسه، ٤/ ٢٥٩.





ومعنى هذا أن فعل التخيل لا ينفصل عن فعل التذكر، إذ لا يمكن استحضار صورة شيء أو شخص معلوم في الذهن دون إدراكها من قبل. ويفيد استقراء كثير من أشعار طيف الخيال في استنتاج أن الشعراء القدامى قد استشعروا ترابط هذين الفعلين وتداخلهما، ويتضح ذلك من خلال ترادف كلمتي التخيل والتذكر واقترانهما في أشعارهم، كما يتضح أيضا من خلال تنبيههم على تفاعلهما، فأحيانا يؤدي التخيل إلى التذكر، وأحيانا أخرى يحدث العكس، حيث يؤدي تذكر إنسان ما إلى تخيل صورته في الذهن وتمثلها. وإذا كان قول كعب بن زهير السابق يدل على ذلك، فمن الشواهد التي تؤكده قول زهير بن أبي سلمى (ت٥هـ): [من الطويل]

تُذَكِّرني الأحلام ليلى ومن تَطُفْ   عليه خيــالات الأحِبَّةِ يَحْلُم[١]

وقول جران العود (ت٦٨هـ): [من البسيط]

سَقْيـا لزَوْرِكَ من زَوْرٍ أتاك به   حـديثُ نفسك عنـه وهو مشغولُ
بالنفس مَـنْ هُـوَ يأتينا ونذكره   فلا هـواه ولا ذو الذكر مَمْلولُ[٢]

وقول البحتري: [من البسيط]

يُهدي الخيالُ لنا ذِكْرَى إذا طافا   وافَى يخادِعُنَا والصُّبْحُ قد وافى[٣]

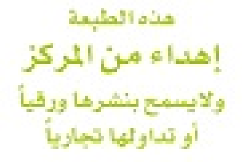
وقوله أيضا: [من الوافر]

أجِـدَّكَ إنَّ لَمَّاتِ الخيـــالِ   لَمُذَكِّـرتي بساعات الوصالِ[٤]

ولم يكن فهم الشعراء للظاهرة الخيالية وتفسيرهم لها يقتصر على النظر إليها بوصفها طريقة لإشباع الرغبات النفسية المكبوتة أو بوصفها نشاطا ذهنيا متصلا بالفكر والتذكر

١- زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٤.
٢- الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ١٤ و ص ٢٥٧.
٣- البحتري: الديوان، ٣/ ١٣٧٦.
٤- نفسه، ٣/ ١٧٠٣.





ومقترنا بها، بل كانوا ينظرون إليها باعتبارها وسيلة من وسائل التأثير في النفس أيضا. ولذلك أكدوا في كثير من أشعارهم أن للخيال سلطانا على النفس، وأن الصورة التي يمثلها في الذهن تسلب الإنسان إرادته وتؤثر في مشاعره وأحاسيسه فتحولها من السكون إلى الهيجان، أو من الطرب والفرح إلى الحزن والقلق والغم، كما قد تقلبها عكس تلك الحالات.

وقد كانت تركز تلك الأشعار على توظيف فعل «هيج» بمختلف صيغه الصرفية للدلالة على قدرة «الصورة الذهنية» على تحريك النفس والتأثير فيها، ومن أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول لبيد (ت٤١هـ): [من المنسرح]

طافت أُسَيْماءُ بالـرِّحال فقد هَيَّـجَ مني خيالُها طَـرَبَا[1]

وقول عمر بن أبي ربيعة (ت٩٣هـ): [من الخفيف]

إن طيف الخيـال حين أَلَمَّـا هَاجَ لي ذكـرة وأحدثَ هَمَّا[2]

وقول مسلم بن الوليد (ت٢٠٨هـ): [من الكامل]

طـرقَ الخيـالُ فهاجَ لي بَلْبالاَ أهْـدَى إليَّ صَبابَةً وخَبالاَ[3]

وقول البحتري: [من الطويل]

يُهَيِّجُ لي طيْـفُ الخيـالِ صَبَابَةً فَلِلَّهِ ما طَيْفُ الخيـالِ المُهَيِّجِ![4]

ويدل الترابط بين كلمة الخيال وفعل «هيج» على أن العلاقة بين التخيل والتأثر النفسي علاقة تلازم واقتضاء، فمتى ما قامت صورة في ذهن الإنسان إلا أثرت فيه بنحو من الأنحاء، ويتخذ هذا التأثر في شعر طيف الخيال أوجها عدة ومستويات مختلفة، إذ يحدث على المستوى النفسي فحسب، ويبرز أحيانا على المستوى السلوكي أيضا.

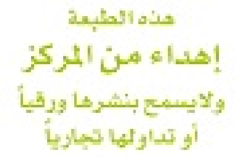
١- لبيد بن ربيعة: الديوان، ص ٢٠.

٢- عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص ٢٠٥.

٣- مسلم بن الوليد: الديوان، ص٢٠٠.

٤- البحتري: الديوان، ١/ ٤١٥.





ولا تنحصر العلاقة بين التخيل والتأثر النفسي في مجال الحديث عن صورة الحبيبة، بل تتسع لتشمل كل صورة ذهنية تقوم في النفس بشرط أن تختلف عن الجوهر الحقيقي لموضوعها وتخرق أصله الطبيعي. وقد كان للقرآن الكريم دور كبير في ترسيخ العلاقة بين الخيال والانفعال النفسي، وإثراء فعل التخيل، وذلك بربطه بمجال السحر، وذلك بقوله تعالى: ﴿ قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى ﴾[١].

فالتخيل نتيجة لفعل السحر، ويقوم هذا الأخير على قلب حقائق الأشياء لتبدو بصورة مختلفة عن أصلها المادي وطبيعتها الواقعية، ويبدو في الآية الكريمة أنه يرتكز لتحقيق فعله على بصر الإنسان؛ لأن التأثير في نفس الإنسان وحمل فكره على التسليم بصدقية حكم وهمي والانسياق لمقتضاه الخيالي يتم اعتمادا على الإدراك العيني، ويستشف ذلك من تفسير الطبري (ت٣١٠هـ) للآية: «(...) وذكر أن السحرة سحروا عين موسى وأعين الناس، قبل أن يلقوا حبالهم وعصيهم، فخيل حينئذ إلى موسى أنها تسعى»[٢].

وبذلك، فالمعنى الذي ترسخه الآية الكريمة أن التخيل فعل يبرز الأشياء على غير هيئتها وخلافا لطبيعتها، ويتحقق بضرب من الاحتيال والتمويه، وأن غايته إخراج الإنسان- بشكل غير واع- من لحظة الإدراك الواقعي إلى لحظة الإدراك الخيالي، بحيث يتوهم واقعية الأشياء والتشكلات الماثلة أمامه وتتبدى له بصور مبهرة وعجيبة. ويعد الإنبهار شرطا ضروريا للحديث عن الخيال الساحر، إذ به يُسْلَبُ المتلقي إرادته ورويته، فيصبح خاضعا للحدث الماثل أمامه وأسيرا له دون أي شك فيه، لأن أدنى شك يفسد عمل الخيال الساحر ويحول دون تحقق فعله التأثيري، ويستشف هذا المعنى من ردة فعل موسى عليه السلام الدالة على تأثره بما رأى، حيث يقول الله تعالى: ﴿ فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَى ﴾[٣].

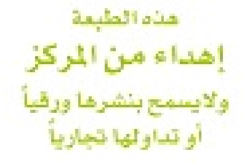
فالخوف هنا تعبير عاطفي عن حالتي الانبهار والتعجب بقوة حيل السحرة، وشدة تمكنها من النفس، وهو كذلك دليل على وقوعه اللاواعي في شراك خدعهم، وتأكيد لقوة الخيال الساحر وقدرته على التأثير في النفوس عبر حمل الحس على تصديق الخدع والحيل الوهمية التي ينصبها له.

١- طه، ٦٦.

٢- الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ١٦/ ١٨٥.

٣- طه، ٦٧.





وقد حذت بالقدامى خاصيتا الإيهام والاحتيال -اللتان تسمان اشتغال الظاهرة الخيالية سواء كانت صورة ذهنية لطيف الحبيبة أم عملا سحريا- إلى تقويمها بحسب علاقتها بالعالم الموضوعي، فأدى بهم ذلك إلى اعتبار الخيال نشاطا رديفا للوهم والكذب والخداع والتضليل. ويتضح هذا الأمر من تعريفات لغوية كثيرة للخيال، ومن شواهد شعرية عديدة أبرزها قول الأخطل: [من الوافر]

ومـا يُغنِـي عـن الـذُّهْلَيْـنِ إلاَّ   كمـا يُغْنِـي عـن الغَنَمِ الخَيَالُ[1]

وقول الأصمعي (ت ٢١٦هـ): «الخيال: خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان»[2].

تشير كلمة خيال هنا إلى الفزّاعة، وهي كساء أسود ينصب على عود يحاكي قوام الإنسان، ويوضع بين الزرع والغنم لإيهام الذئاب والطيور بأن إنسانا يرعاها حتى لا تقربها. ولئن كان يبدو من هذا السلوك أن العرب كانوا يدركون أن للحيوانات «خيالا»، وأنها تنفعل بالتماثيل التي تنصب لها وتقع في حيلها وخدعها، فلا يبعد أن يكون الأصل الدلالي الأول لكلمة خيال الذي يحد الكلمة بوصفها حركة، قد انبثق من هذا السلوك.

وتكتسب كلمة «الظن» في التعريف السابق أهمية خاصة، لأنها تشير إلى الاعتقاد الباطل الذي يتشكل بفعل معطى غير واقعي أو غير متحقق من رؤيته، ولذلك فكثيرا ما كان القدامى يؤكدون الخاصية الإيهامية للظاهرة الخيالية، وينظرون إليها باعتبارها مصدرا للكذب والتضليل. ويتضح هذا الأمر من ارتباط كلمة خيال في بعض الأبيات السابقة بدوال «الباطل» و«الخداع» و«الكذب»، كما يتبين أيضا من قول ابن المعتز: [من السريع]

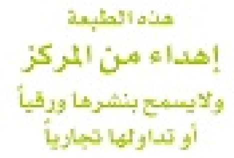
كَـلاَمُهُ أَخْدَعُ من لَحْظِــهِ   وَوَعْدُهُ أَكْذَبُ من طَيْفِهِ[3]

وبالرغم من اتصال هذا الموقف بظاهرة طيف الخيال، إلا أنه ينطبق على كل موضوع خيالي، لأنهم كانوا يعدون كل ما يتمثله الذهن ولا يتحقق الحس من وجوده خيالا.

١- الأخطل: شرح ديوان الأخطل، ص ٤٨٢.

٢- الجوهري: الصحاح، ٧/ ٥٦٦، أنظر أيضا الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص ١٢٨٨.

٣- ابن المعتز: الديوان، ١/ ٣٠٢.



وتعتبر كلمة «الوهم» إحدى أبرز المرادفات التي كانت ترتبط بحديثهم عن الخيال، وتدل على موقفهم التنقيصي من نشاطه. ومما يثير الانتباه أن كلمة «تخييل» كانت ترتبط بها وتلازمها، جاء في الصحاح: «خيل إليه أنه كذا، على ما لم يسم فاعله، من التخييل والوهم»[١]، وجاء في التهذيب: «(...) وللقلب وهم، وجمعه أوهام، والله لا تدركه أوهام العباد... والتهمة أصلها وهمة من الوهم، يقال اتهمته (...) قال أبو عبيد: قال الأصمعي: أوهم: إذا أسقط، ووهم: إذا غلط»[٢]، وجاء في المحكم: «الوهم من خطرات القلب، والجمع أوهام، وتوهم الشيء: تخيله وتمثله، كان في الوجود أو لم يكن (...) والتهمة: الظن»[٣].

بيد أن كلمة الوهم لم تكن تدل عند العرب على الظنون والخيالات الباطلة فحسب، بل كانت تستعمل عندهم كذلك بمعنى «الخيال»؛ أي أداة تمثل الأشياء الغائبة عن الحس وتصورها في النفس، ومن ثمة، فمعنى أن الله لا تدركه أوهام العباد أن خيالاتهم وخواطرهم عاجزة عن تصور ذاته الجليلة وتمثلها بهيأتها الحقيقية المجردة عن الصفات الحسية.




وقد وردت أيضا كلمة «يخيل» بمعنى يتوهم في بعض أحاديث الرسول ﷺ، فمن ذلك: «حدثنا علي قال: حدثنا سفيان قال: حدثنا الزهري عن سعيد بن المسيب عن عباد بن تميم عن عمه أنه شكا إلى رسول الله ﷺ الرجل الذي يُخَيَّلُ إليه أنه يجد الشيء في الصلاة فقال لا ينفتل أو لا ينصرف حتى يسمع صوتا أو يجد ريحا»[٤]. ومثال ذلك أيضا: «حدثنا عبد الله حدثني أبي ثنا عفان قال ثنا وهيب ثنا هشام بن عروة عن أبيه عن عائشة أن رسول الله ﷺ سحر له حتى كان يُخَيَّلُ إليه أنه يصنع الشيء ولم يصنع (...)»[٥].

تعني كلمة «يُخَيَّلُ» في الروايتين معا حصول اعتقاد باطل في الذهن وتوهم النفس أمرا غير حقيقي، وبالرغم من كونها وردت في الروايتين معا بصيغة صرفية واحدة -وهي

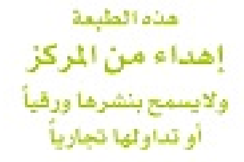
١- الجوهري: الصحاح، ٤/ ١٦٩٣.

٢- الأزهري: تهذيب اللغة، ٦/ ٤٦٥-٤٦٦.

٣- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٤/ ٣٢١.

٤- البخاري: صحيح البخاري، ١/ ٤٦.

٥- ابن حنبل: مسند ابن حنبل، ٦/ ٩٦، أنظر كذلك ٦/ ٥٠، ١/ ٤٦٠.



الصيغة نفسها التي وردت بها في القرآن الكريم- إلا أن كل واحدة منهما تستعمل بمعنى مغاير: ففي الرواية الأولى تشير إلى الوهم النابع من نفس الإنسان بفعل السهو أو وساوس الشيطان؛ أما في الرواية الثانية فتشير إلى الوهم الناتج عن مؤثر خارجي وعن فعل احتيالي مصدره السحر.

وجدير بالملاحظة أن الثقافة العربية الإسلامية لم تصغ موقفا واحدا من الخيال، فنصوصها الأولى المؤسسة لها ميزت بين ضربين من التخاييل: الأولى كاذبة، لأن مصدرها الشيطان وغايتها الخداع والتضليل؛ والثانية صادقة، لأنها رؤى نورانية مصدرها الحق سبحانه وغايتها الهداية إلى طريق الرشاد والنجاة. فالنوع الأول من التخاييل تمثله الرواية الأولى، كما تمثله أيضا عبارة «طيف الشيطان» في قوله تعالى:﴿ إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُم مُّبْصِرُونَ ﴾[1]؛ أما النوع الثاني فيستشف من الحديث الآتي: «حدثنا عبد الله حدثني أبي ثنا عفان ثنا أبو عوانة عن جابر عن عمّار عن سعيد عن جبير قال: حدثني عبد الله لم ينسبه عفان أكثر من عبد الله قال: قال رسول الله ﷺ: من رآني في المنـام فإياي رأى، فإن الشيطان لا يَتَخَيَّلُ بي، وقال عفان مرة: لاَ يَتَخَيَّلُني»[2].

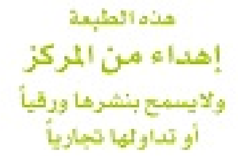
يدل سياق كلمة يتخيل على الطابع الإيهامي لتخيلات النوم ويؤكد غايتها التضليلية، لأنها ليست إلا عملا من أعمال الشيطان وحيلة من حيله الكثيرة والمتكررة لغواية الناس وصرفهم عن طريق الحق والحقيقة. ولا يقتصر هذا الأمر على تخيلات النوم، بل يشمل أيضا تخيلات اليقظة كما يدل على ذلك الحديث الأول والآية الأخيرة. وتفيد أداة النفي المتصلة بفعل «يتخيل» أن لا علاقة بين هذا الضرب من التخاييل وبين عملية تمثل صورة الرسول ﷺ في المنام، لأن رؤيته تعتبر صالحة وصادقة.

أبرز ما يمكن استنتاجه من الشواهد الأخيرة قوامه أن الموقف الأول للعرب كان يتأسس على التشكيك في الظاهرة الخيالية وعدم الاطمئنان إلى موضوعها. وبالرغم من إدراكهم فاعليتها وقيمتها النفسية وبعضا من خصائصها الإدراكية المميزة، إلا أنهم ما انفكوا ينبهون إلى جوهرها التضليلي وطبيعتها الخداعية؛ ولقد أسهم الإسلام بقسط وافر في ترسيخ هذا الموقف وتثبيته، وذلك من خلال الربط بين عالم الخيال وطريق الشيطان والضلال.

١- الأعراف، ٢٠١.

٢- ابن حنبل: مسند ابن حنبل، ١/ ٢٧٩.





ومن الملحوظ أن مختلف النصوص العربية الأولى التي عالجت الظاهرة الخيالية وحددت طبيعتها الإدراكية لم تحفل كثيرا بكلمة «تخييل»، وإذا ما استثنينا البيت الشعري السابق للسيد الحميري، فإن الكلمة لم تستعمل إلا في بعض السياقات اللغوية الصرف. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنها لم تبلغ بعد في هذه اللحظة مستوى تداوليا هاما، كما قد يرجع أيضا إلى تداخلها بكلمات تخيل ويخيل وتوهم وترادفها معها.

وخلافا للمعاجم اللغوية التي لم تعن بتحديد دلالة كلمة «تخييل»، أولى الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ) عناية واضحة بها، فقام بتحديد معناها في معجمه الذي يهتم بتفسير مفردات القرآن الكريم وشرح غريبه، وذلك في قوله: «خيل: الخَيَالُ أَصْلُه الصورة المجردة كالصورة المُتَصَوَّرة في المنام وفي المرآة وفي القلب بُعَيْدَ غيبوبة المَرْئِي، ثم تستعمل في صورة كل أمر مُتَصَوَّرٍ وفي كل شَخْصٍ دَقِيقٍ يجري مَجْرَى الخَيَالِ، والتَّخْيِيلُ تَصْوِيرُ خيال الشيء في النفس والتَّخَيُّلُ تصوُّر ذلك»[(١)].

من الملاحظ في هذا النص أن صاحبه يوظف كلمة صورة ويستثمر حمولتها الدلالية في سياق تحديد كلمات: الخيال والتخييل والتخيل وتقريب معانيها من الأفهام، فحقيقة الخيال أنه صورة ترتسم في الذهن وتمثّل للنفس معطى حسيا مجردا عن مادته، وهو أيضا كل أمر لا يتحقق من رؤيته وتماثل حركته الطرف في سرعة ارتداده. وإذا كانت هذه الدلالات لا تقدم جديدا مقارنة بتلك التي تحددت لدى الشعراء واللغويين خلال القرون الهجرية الثلاثة الأولى، فإن المعنى الذي تضيفه هو اعتبار التخييل عملية بث صورة شيء ما وتمثيله في النفس، وتحديد التخيّل بأنه فعل التمثل والتصور؛ أي أن التخييل فعل يصدر عن ذات معينة ويقصد به تحريك ذات أخرى والتأثير فيها، أما التخيل فهو عملية تحقق تلك الحركة وقيامها في النفس.

وليس التخييل مجرد تفاعل بين ذاتين: مُخَيِّلَة ومُتَخَيِّلَة تنتج عنه استجابة نفسية لمقتضى صورة ذهنية معينة، بل هو ضرب من ضروب السحر والإيهام أيضا، ولذلك أكد الأصفهاني ترابطهما القوي، ففي تعريفه للسحر أكد أنه خدع «وتخييلات لا حقيقة لها نحو ما يفعله المشعبذ بصرف الأبصار عما يفعله لخفة يد، وما يفعله النمام بقول مزخرف عائق للأسماع»[(٢)].

١- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص ١٦٢.

٢- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص٢٢٦.



يبين ارتباط كلمة تخييل بدال السحر واحتفاظها بمعاني الخداع والاحتيال والإيهام أن توظيفها سيظل متصلا بأبرز تحديداتها في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية. إلا أن انفتاحها على فكرة «سحر الكلام» يكشف أنها أخذت منحى جديدا في القرن الهجري الخامس، وهو أمر يرجع إلى نضجها الاصطلاحي وتطورها الوظيفي في هذه اللحظة كما سيتضح لاحقا.

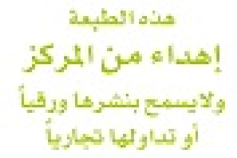
إن أبرز نتيجة يمكن استخلاصها من مختلف توظيفات النصوص العربية الأولى لكلمة خيال وتنويعاتها الاشتقاقية أن الاستعمالات الأولى لكلمة «تخييل» في الثقافة العربية قد ترادفت مع كلمة «تخيل» وارتبطت بمجال السحر، فدلت على الإيهام والخداع والظنون الباطلة، وأن العرب لم يكونوا يستعملون في هذه اللحظة كلمة خيال بمعنى الملكة النفسية التي تسهر على تشكيل الصور الذهنية، وإنما كانوا يستخدمونها بمعنى مواضيع الخيال ونتاجاته، وأن الكلمة التي كانت قريبة عندهم من أداء ذلك المعنى هي «الوهم».

وتدل مختلف التعريفات العربية الأولى لماهية الخيال وطبيعته الإدراكية على أن الرعيل الأول من الشعراء واللغويين كان لهم تصور أصيل للظاهرة الخيالية، وأن فهمهم لها لم يكن ينحصر ضمن مجال دلالي ضيق حسب الاعتقاد السائد بين كثير من الباحثين المهتمين بموضوع الخيال عند العرب، ولكنهم لامسوا بعض قضاياها الإدراكية الهامة، واستشعروا جملة من خصائصها الجوهرية. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك ربطهم بين الخيال وعمليات التشبيه والتمثيل والتصوير، واعتبارهم الصورة الذهنية تعبيرا نفسيا عن انشغال الفكر بموضوعها الواقعي وشكلا من أشكال «التعـويض»، هذا بالإضافة إلى وعيهم بالخصائص الحركية والإيهامية للمعطى الخيالي وتأكيدهم جـوهـره الحـركي وطابعه التأثيري وتقاطعه مع أنشطة الإدراك والتفكير والتذكر.

وتكمن أهمية هذه الدلالات المترسخة في ذاكرة كلمة خيال وتنويعاتها الاشتقاقية في أنها تمثل «المهاد النظري» الأول الذي سيحدد وعي البلاغيين والنقاد بالقيمة النظرية والإجرائية لمفهوم التخييل، وسيمكنهم من تحويله إلى أداة لمقاربة الشعر وتحليل خصائصه الجمالية ومميزاته الفنية.

٢- مصطلح «تخييل» في بواكير الفكر النقدي والبلاغي:

بعد مرحلة التوظيف الأولي لكلمة تخييل وغيرها من المشتقات المرتبطة بها لدى الشعراء والمتأدبين واللغويين وغيرهم من الرعيل الأول من العلماء العرب، والمتسمة في عمومها



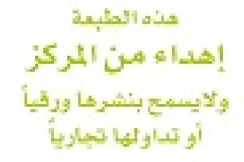
بطغيان دلالات لغوية عامة، بدأت تنحو الكلمة صوب النضج الاصطلاحي مع بعض البلاغيين والنقاد والمتأدبين العرب، محافظة في ذلك على أبرز مياسمها الدلالية، وساعية إلى الارتقاء المفهومي، عبر تخصيص مجال توظيفها بالشعر، وتواتر استعمالها في كتب النقد والبلاغة خاصة، وهو ما مكن من التأسيس لمرحلة ثانية في سيرورة تشكل مفهوم التخييل نسميها مرحلة بداية التولد في السياق البياني.

ولئن ظلت هذه المرحلة وثيقة الصلة بالمرحلة التأسيسية المبكرة، فيمكن التمييز فيها بين مستويين من مستويات توظيف كلمة تخييل وتطورها الدلالي: يتعلق الأول بلحظة استخدامها بمعان عامة تحيل في مجملها على بعض الحالات النفسية والعمليات الذهنية التي تتصل بسيكولوجية الإدراك، وطرق تفاعل الذات المدركة مع الظواهر المادية للعالم، والمواقف الشعورية للنفس الإنسانية؛ ويرتبط الثاني بلحظة تحولها من مجالاتها الدلالية العامة إلى مباحث البلاغة والنقد العربيين، وتحولها إلى أداة إجرائية لمقاربة جمالية الشعر وخصائصه الوظيفية والتداولية.

٢-١ : المستوى الدلالي العام لكلمة تخييل

يمثل أبو عثمان الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في سيرورة بداية تولد مفهوم التخييل لحظة تأسيسية هامة، لأنه يعتبر أول أديب وناقد عربي قديم استعمل كلمة تخييل، وقد وردت عنده في موضعين اثنين من كتاب الحيوان[١]. تحدث في الأول عن الماء فأكد أن لا لون له: «(...) ويختلف منظره على قدر اختلاف إنائه وأرضه، وما يقابله، فدل ذلك على أنه ليس بذي لون، وإنما يعتريه في التخييل لون ما يقابله ويحيط به، ولعل هذه الأمور إذا تقابلت أن

١- تجدر الإشارة إلى أن د. جابر عصفور يورد نصا يتحدث فيه الجاحظ عن أنواع التخبيل (الحمق والجنون)، ويعتبره حديثا عن أقسام «التخييل» في حين أن أبا عثمان يحدد فيه مستويات فساد الفكر وأسباب حيرته وضلاله، وفيه يقول: «والتخبيل ضروب: تخبيل من المرار، وتخبيل من الشيطان، وتخبيل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقح، وذهن لم يستمر، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يفي بالجليل، ويتخطى المقدمات متسكعا بلا أمارة، فرجع حسيرا بلا يقين، وغبر زمانا لا يعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة، التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة، كانت ثمرتها الحيرة.» الحيوان، ٣/ ٣٧٩-٣٨٠. قارن هذا النص بما أورده د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٦.



تصنع في العين أمورا»[1]؛ بينما أشار في الموضع الثاني إلى نار الغول باعتبارها من أبرز أنواع النيران التي عرفتها الأعراب: «(...) ونار أخرى، وهي النار التي تذكر الأعراب أن الغول توقدها بالليل، للعبث والتخييل وإضلال السّابلة.»[2]

توظف كلمة تخييل في هذين النصين بمعنيين اثنين يتماثلان في الطبيعة ويتفاوتان في الدرجة؛ ففي النص الأول يستخدم الجاحظ «التخييل» بمعنى «الخيال» ويقصد به عملية ارتسام صورة ذهنية في النفس بفعل حركة خارجية تثير الإدراك وتؤثر فيه، وتوهم البصر برؤية أشياء غير حقيقية وغير صادقة في المنطق العقلي لا في الإدراك الحسي. ومعنى ذلك أن التخييل –أي الخيال– يتأثر بالمواضيع الخارجية وينفعل بانعكاسات مظاهرها الحركية والمادية، ولا يملك القدرة على الوعي بها على نحو مغاير لتحققها العيني. كما يستفاد من قول الجاحظ أن الإيهام الذي يحدد المحتوى الدلالي لكلمة «تخييل» يقع في أدنى مستويات الخداع والتضليل، لأن العلاقة بين الصورة المرتسمة في «الخيال» وموضوعها المادي المحسوس تقوم على التماثل والانعكاس، ولأن التشكيك في صدق ما يرى لا يستند على الإدراك العيني، وإنما على العقل وما تؤكده الحقائق العلمية المشهورة.

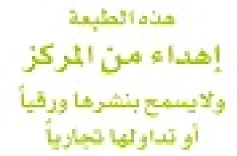
أما في النص الثاني، فتدل كلمة «تخييل» على أفعال المخادعة والإيهام والتضليل بدرجة أوضح وأقوى، وإذا كان ارتباط الكلمة بدالي «العبث» و«الإضلال» يشي بذلك، فإنه يكشف أيضا أن الجاحظ ينظر إلى «التخييل» بطريقة سلبية ويرتاب في قيمته، لأنه فعل من أفعال الغِيلان والجن والشياطين التي تهدف به إلى مخادعة المتلمسين للطريق الصحيح وإبعادهم عنها. ومما تجدر ملاحظته في هذا السياق أن كلمة تخييل في النص الثاني تستعيد المحتوى الدلالي لكلمتي «خيال» و«يتخيل» كما تحدد في اللحظة السابقة، فهي من جهة تتقاطع مع كلمة خيال في استعمالها اللغوي الدال على الفزَّاعة (ما تضعه الأعراب بين زرعها وغنمها لحمايته)؛ ومن جهة ثانية تحيل إلى حديث رسول الله ﷺ الذي ميز فيه بين الخيالات الصادقة والصحيحة، وتخاييل الشيطان التي يقصد بها إضلال الناس وصدهم عن طريق الرشاد .

وسواء في النص الأول أم الثاني، فقد استعمل الجاحظ كلمة «تخييل» بمعنى الصورة

١– الجاحظ: الحيوان، ٥/ ٩١.

٢– نفسه، ٥/ ١٢٣ .





الذهنية التي تقوم في النفس أو تتراءى للبصر بفعل مؤثر خارجي، وتولد في الفكر اعتقادا باطلا ومخادعا يقابل الحقيقة المادية ويناقضها، ويتضح هذا الأمر بجلاء في نص هام يقول فيه: «(...) وما تلك الصورة الثابتة في المرآة: أعرض أم جوهر، أم شيء وحقيقة أم تخييل (...)؟ (..) وما تقول في طريقة الحمرة وفي طريقة الخضرة، وكيف اختلفتا والهواء واحد وما يقابلها واحد، وهل ذلك اللون حقيقة أم تخييل؟ وخبرني عن لون ذنب الطاووس ما هو أتقول بأنه لاحقيقة له وإنما يتلون بقدر المقابلة أم تقول إن هناك لونا بعينه والباقي تخييل؟(...) »[٣].

بالرغم من ورود كلمتي الجوهر والعرض المرتبطتين بالمجال الفلسفي إلا أن مضامين كلمة تخييل في النص تظل عربية أصيلة لكونها تستعمل بمعنى الإيهام المخادع الذي يقابل الحقيقة، ولا علاقة لها بالمعنى الفلسفي المرتبط بقوى الإدراك الخيالي والأثر النوعي للشعر كما سيتضح في المبحث اللاحق. ومعلوم أن الخداع والإيهام معنيان شاعا وترسخا في النصوص التي انشغل أصحابها بجمع شعر طيف الخيال واستقصاء معانيه، فقد استعملها أبو بكر الأصبهاني (ت٢٩٧هـ) بمعنى الصورة الكاذبة التي تقوم في خيال الشاعر ليلا وتمثل له طيف حبيبته[٤]، ووظفها الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) بمعنى الأوهام الكاذبة والتمثيلات الباطلة، وذلك في قوله: «(...) الطيف (...) إنما هو تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيل الفاسد»[٥]، وقوله أيضا: «زيارة القلب هي التخييل والتمثيل، وزيارة العين هي الحقيقة الصادقة»[٦].

ومن خلال هذين النصين يتبين أن التخييل نشاط ذهني مخادع للنفس، لأنه يصور أشياء غير موجودة ويوهم النفس برؤية أشخاص غير ماثلين في الحس. وإذا كان الشريف المرتضى يستعيد هنا المعاني التي تحددت في شعر طيف الخيال، ويستعمل كلمة تخييل بمعنى الخيال

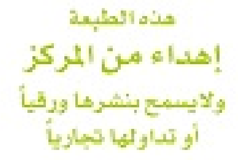
٣- الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير، ص ٨٥-٨٦.

٤- أبو بكر الأصبهاني: كتاب الزهرة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٣٢، ١/ ٢٥٩، نقلا عن الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ١٨٨.

٥- نفسه، ص ١٣٩.

٦- نفسه، ص ١٧٣.





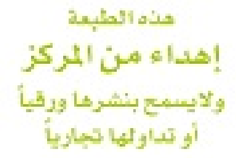
والتخيل، فمن الملاحظ أنه يؤكد الطابع التمثيلي للتخييل وخاصيته التصويرية، وهو أمر لا يشي به ترادف كلمتي تخييل وتمثيل في النصين السابقين فحسب، بل يدل عليه ترابطهما في أكثر من سياق كذلك[١].

ويستخلص من استقراء النصوص اللغوية والأدبية في هذه اللحظة أن كلمة تخييل لم ترق إلى درجة تداولية بارزة؛ إذ بالرغم من تواتر استعمالها، لم تخرج دلالاتها عن معاني الإيهام والخداع والتضليل. ويبدو أن القصور التداولي المسجل على كلمة «تخييل» يقابله استخدام ملموس وواضح لكلمة «تخيل» في سياقات مختلفة تشير فيها إلى عمليات التوهم التي تقع في النفس نتيجة الخوف أو المرض أو بفعل مخادعة الآخرين، والتي تندرج تحت ما يسمى بسيكولوجية الإدراك[٢].

ويمكن الوقوف عند شواهد من هذا الاستعمال في نصوص عديدة من ضمنها قول ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ): «من انفرد فكر وتوهم واستوحش وتخيل، فرأى ما لا يُرى، وسمع ما لا يُسمع»[٣]، وقول الصولي (ت٣٣٥هـ): «إن القلب بذكره وتخيله أنظر من العين لما فقدته ورأته»[٤]. وفي السياق نفسه يقول الجاحظ: «إذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب، وتفرق ذهنه، وانتقضت أخلاطه، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل. ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعرا تناشدوه وأحاديث توارثوها»[٥].

يعني التخيل لدى هؤلاء تمثل الذهن لمواضيع غير مدركة بالحس ورؤية البصر لأشياء غير موجودة في الواقع العيني، وهو متصل بالانفراد والتذكر؛ لأن الخيال لا يشتغل إلا إذا تخلّص الوعي من سلطة الإدراك الحسي، وتحرر الذهن من التفاعل المباشر مع الظواهر الواقعية والمعطيات المادية، ولذلك فتخيلات الإنسان في خلوته

١- الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ٧٨، ٩٤، ٩٦، ١٠٧.
٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٦.
٣- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص ١١٨.
٤- الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٣٧.
٥- الجاحظ: الحيوان، ٦/ ٢٥٠.



ونومه تفوق تخيلاته -كما ونوعا- في يقظته وحين مخالطته للناس وانشغاله بأمور الدنيا.

كما أن الإنسان لا يمكنه أن يتمثل موضوعا أو شخصا ما لم يسبق له أن أدركه وارتسمت صورته في ذاكرته. ومعنى ذلك أن الصولي يرى أن للتخيل قدرة قوية على استحضار المواضيع الغائبة عن الحس وتمثيلها في الذهن، وتدل صيغة التفضيل «أَنْظَرُ» الواردة في نصه على أنه يتفوق على الإدراك العيني، لأن هذا الأخير يظل مرتهنا في تفاعله مع الظواهر والمعطيات المادية بحضورها وتحققها الواقعي، في حين أن الخيال يمكن أن يتمثلها سواء كانت حاضرة في الوجود وقريبة من الحس، أم غائبة عن الحس بعيدة عن العين.

وفضلا عن ذلك، وردت كلمة «تخيل» بشكل مثير للانتباه والتساؤل لدى قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، وذلك في معرض حده للإنسان: «(...) الإنسان (...) يحد بأنه ناطق ميت، فحي بمعنى الحياة التي هي جنس الإنسان الموجود فيه، وهو التحرك والحس وكذلك معنى النطق الذي هو فصله مما ليس بناطق موجود فيه، وهو التخيل والتذكر والفكر (...)»[١].

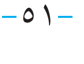
إذا كان هذا التعريف يدل على أن ابن جعفر يعتبر التخيل نشاطا نوعيا يميز الإنسان عن الحيوانات غير الناطقة، فإنه يثير بذلك إشكالا كبيرا، لأن الثابت علميا أن كل الحيوانات تشترك في الخيال والحس معا، وأن الإنسان يتميز عنها بالعقل والفكر، ومما يعمق هذا الإشكال أن هذه الحقيقة العلمية كانت معروفة منذ أواخر القرن الهجري الثالث، إذ أكدتها كتب النفس ورسائلها التي كانت متداولة في زمن قدامة[٢]. فهل غابت عنه هذه الحقيقة ولم يستفد من النصوص التي قررتها وهو الذي يعده القدامى من «الفلاسفة الفضلاء وممن يشار إليه في علم المنطق»[٣]؟ أم أنه كان يقصد أمرا آخر؟

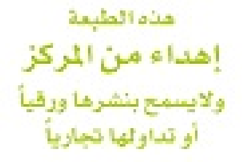
يبدو أن لا مجال لتخطيء قدامة في إفراده الإنسان بالتخيل، لأنه يربط هذا الأخير

١- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٩.

٢- أنظر بهذا الصدد فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص١٦٣-١٦٤.أرسطو:في النفس، تر:اسحق بن حنين، تح:عبد الرحمن بدوي، ص٧٠،٧٢،٨٤. أرسطو: كتاب النفس، تر:اسحق ابن حنين: تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص١٥٨، ١٦٣، ١٧٣.

٣- ابن النديم: الفهرست، ص ١٤٤.





بفعلي التذكر والتفكير، مما يعني أنه يعتبره نشاطا ذهنيا غير منفصل عن الأنشطة الذهنية الأخرى، وقد سبق بيان أن الشعراء الجاهليين والإسلاميين كانوا يقرنون بين التخيل والتذكر والتفكير، وأنهم أدركوا أن الفعل الخيالي غير قابل للتشكل ما لم يستند على محفوظات الذاكرة، وما لم تعمل الذات رويتها وفكرها في موضوع تخيلها. و«التخيل» كما يرى إدريس الناقوري «هو قدرة الإنسان على تمثل الأشياء الحسية والمدركات الخارجية عن طريق ملكة التفكير التي تعد من مميزاته الهامة»[١]، ومن هنا فهو ليس مصطلحا نقديا[٢].

ويبدو أن كلمة وهم التي كانت تستعمل عند الرعيل الأول من اللغويين والمتأدبين بمعنى «ملكة الخيال» ظلت محافظة على قوتها الدلالية وانتشارها التداولي، ويعتبر أبا نواس من أبرز الشعراء الذين وظفوها بهذا المعنى، وذلك في قوله[٣]: [من المديد]

غَيرَ أَنّي قائِلٌ ما أَتانـــي ... مِن ظُنوني مُكَذِبٌ لِلعِيــانِ
آخِذٌ نَفسي بِتَأليفِ شَـيءٍ ... واحِدٍ في اللَفظِ شَتّى المَعاني
قائِمٌ في الوَهمِ حَتّى إِذاما ... رُمتُهُ رُمتُ مُعَمّى المَكانِ

تختصر هذه الأبيات القليلة التصور البياني لمفهوم الخيال الشعري المتمثل في استعمال كلمة وهم بمعنى «ملكة الخيال» وربطها بكلمات الظن والكذب، وذلك للحديث عن طبيعة النشاط الإدراكي المعتمل في الذهن، كما أنها تبرز موقف الشعراء من الخيال المبدع باعتباره نشاطا باطنيا غامضا في مصدره، وغريبا في تشكله.

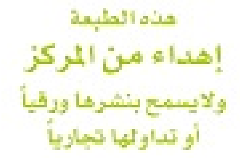
ولذلك يلاحظ أن أبا نواس وصف قصيدته الشعرية بتعدد معانيها وفرادة ألفاظها واستحالة تمثلها ذهنيا بالخيال، مؤكدا أن شعره إنما هو نتاج تمثلاته وأفكاره غير المتطابقة مع المعطيات المادية الموجودة في الحس، وهي تمثلات وأفكار، أو ظنون بعبارته، تصاغ بعبارة واحدة، لكنها تظل منفلتة الدلالة متعددة التأويل، لأنها مصدرها ومؤلها هو

١- إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في «نقد الشعر»، ص ١٣٣.

٢- نفسه.

٣- أبو نواس: الديوان، ص١٨.





خيال الشاعر، أو وهمه بلغته، وهو مصدر يظل غريبا وغامضا.

وبالرغم من قيمة هذا التوظيف وأهميته، إلا أن كلمة الوهم كانت أقل استعمالا مقارنة بكلمتي «تخييل» و«تخيل» اللتين بدأتا تنحوان في بعض استعمالاتهما صوب النضج الاصطلاحي، ويتضح ذلك من خلال توظيفهما في بعض مجالات النقد والبلاغة.

٢-٢: التطور الوظيفي لكلمة تخييل

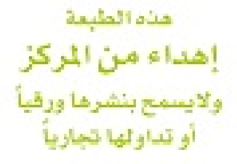
المقصود بالتطور الوظيفي لكلمة تخييل التحول النوعي البارز في بعض استعمالاتها في السياق البياني العربي خلال لحظة تشكل المصطلح في السياق البياني، ويتجلى ذلك في بداية انصرافها لدى بعض النقاد والبلاغيين إلى تحديد طبيعة القول البليغ، وتعيين خصائصه الفنية وأسراره الجمالية، كما يتجلى أيضا في بداية اشتغالها باعتبارها أداة إجرائية لتحليل الصور الشعرية، وللحكم على طرق تشكلها الإبداعي، وتقييم مضامينها الخيالية وأساليبها التمثيلية.

وقد تميز توظيفها في تلك السياقات بقوة الترابط والتداخل مع كلمة «تخيل»، إلى حد أنها كانت ترد بصيغة مرادفة لها، وهو ما يجعلنا لا نقف في بعض الأحيان إلا على كلمة «تخيل». وهو أمر طبيعي بالنظر إلى تقاربهما الاشتقاقي والدلالي، وعدم بلوغهما معا درجة النضج الاصطلاحي.

وتنحصر السياقات الدالة على بداية تحولها النوعي في ثلاثة مواضع: ففي الموضع الأول وردت كلمة تخيل في مؤلف أبي علي الحاتمي (ت٣٨٨هـ): الرسالة الموضحة التي صنفها لكشف سرقات أبي الطيب المتنبي (ت٣٤٥هـ) وساقط شعره، وتنفرد هذه الرسالة دون سائر مؤلفاته المتداولة بيننا بأنها الوحيدة التي استعملت، بشكل مثير للانتباه والتساؤل، كلمة «تخيل»، بحيث وردت بها خمسة عشر مرة[١]، ولا تكتسب من بين استعمالاتها تلك قيمة كبيرة إلا في مقامين اثنين، لأنها تحولت فيهما إلى أداة لنقد الشعر، وللتمييز بين صوره الفنية على أساس الجودة في ابتكار المعاني الشعرية الجديدة وحسن تأليفها وتصويرها في النفس. يقول في المقام الأول منتقدا المتنبي (ت٣٥٤هـ): «(...) ومن خروجه المتكلف الذي باين مذاهب المحدثين قوله: [من الوافر]

١- الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٦، ٧، ٤٤، ٦٠، ٦٤، ٦٥، ١٤٩، ١٥٩، ١٧٤.





أُحِبُّـكِ أَو يقـولوا جَرَّ نَمْلٌ   ثَبِيـرًا وابْنُ إِبْراهيمَ رِيعـَا

(...) فما أبعد هذا الكلام من الإحسان، وأشد مباينته للبيان، وأدله على ضيق عطن قائله، وعلى فساد تخيله»[1]؛ ويقول في المقام الثاني وضمن السياق نفسه: «(...) قلت: وأخطأت أيضا في قولك: [من البسيط]

وضاقَتِ الأَرْضُ حتَّى صارهارِبُهُمْ   إذا رَأَى غَيْـرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجُلاً

أفتعرف مرئيا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شيء؟ وأحسبك نظرت فيه إلى قول جرير: [من الكامل]

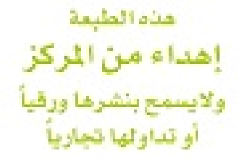
ما زلْتَ تَحْسِبُ كلَّ شَيْءٍ بَعْدهمْ   خيـلاً تَكِـرُّ عليكمْ ورجـالاَ

فأحلت المعنى عن جهته، وعبرت عنه بغير عبارته، وقول جرير من التخيل المليح (...) ومن التخيل المليح قول الآخر في تخيل السكران: [من الطويل]

وما زلتُ أُسقَى الراح حتَّى حَسبْتَنِي   أميرا على مـن شئتُ أن أَتَأَمَّـرَا
وحتَّى حسبتُ اللَّيـل والصُّبح مُقْبِلاً   حصانَيْنِ مُختالينِ جُونًا وأَشْقَرَا»[2]

تكتسي كلمة «تخيّل» في هذين المقامين قيمة كبيرة، فعلاوة على أنها تؤشر على أول ارتقاء وظيفي لها -في حدود النصوص المتوافرة- من مجالها التداولي العام الذي يرتبط بسيكولوجية الإدراك الذهني، وتحولها إلى أداة إجرائية لتحليل الصور الشعرية وللحكم على قيمتها البلاغية وأسلوبها التمثيلي، تتضمن تصورا جماليا متقدما، وتكشف وعيا نظريا عميقا بخصوص طبيعة النص الشعري وطرق تشكله. وتقوم منطلقات هذا الوعي وذلك التصور على أساس النظر في العملية الشعرية من زاوية صلتها بالذات الشاعرة ومن جهة بعدها التخيلي؛ فالشاعر كائن مبدع يتفاعل مع المعطيات الموضوعية والتجارب الإنسانية بملكة إدراكية خاصة، وهي ملكة لا يسميها الحاتمي، لكنه يشير إلى فعلها وحركتها الذهنية، الأمر الذي يعد كافيا لإدراك أنها «ملكة الخيال»، ويتم هذا التفاعل بين الشاعر

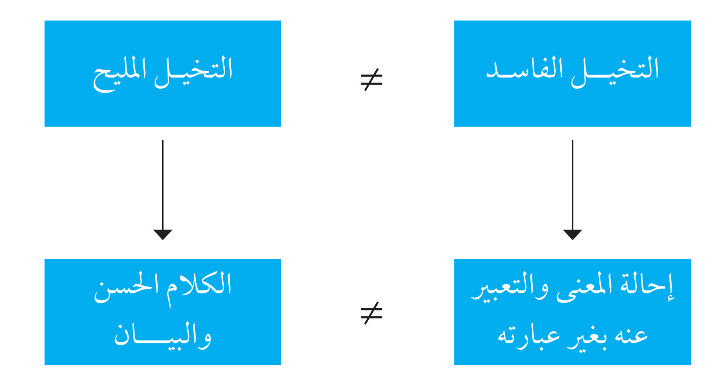
١- الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٤٤.
٢- نفسه، ص ٦٤-٦٥.



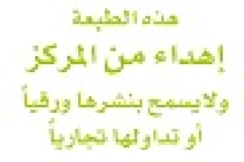
والعالم على المستويين الخيالي واللغوي، باعتبار «الخيال» مصدر التجربة الشعرية والطاقة المحركة للفعل الإبداعي، وبوصف اللغة أداة نقل الرؤى الجمالية من مستواها الذهني إلى مجال الخطاب اللغوي.

ولا يمكن للنص الشعري أن يبلغ مداه الجمالي إلا إذا بلغت صوره الشعرية مستوى بيانيا بديعا، وتميزت عوالمها الخيالية عن الخيالات العادية والمستهلكة، وعن أحلام النوم واليقظة وهلوسات المرض والجنون. وإذا كانت دوال «الإحسان» و«البيان» وجملة «فأحلت المعنى عن جهته وعبرت عنه بغير عبارته» تشير إلى ذلك، فإنها تندرج في إطار التمييز الذي يقيمه الحاتمي بين «التخيل الفاسد» و«التخيل المليح»؛ إذ إنه يضع حدا فاصلا بين الشاعرية المجنحة الخيال والحادة البصيرة، التي تفطن إلى المشابهات الدقيقة والخفية، فتصوغها بأسلوب إيحائي جميل وممتع؛ والشاعرية المضطربة والمحدودة الخيال التي لا تفطن إلى جهات تشابه الظواهر والمعطيات الحسية وتناغمها، وحتى إن فطنت إليها فإنها تعدم الأسلوب والتركيب المناسبين للفعل الخيالي ولغايته الجمالية.

ولذلك فهو يستعمل في النص الأول دالي «الإحسان» و«البيان» في مقابل «فساد التخيل»، كما يستعمل في النص الثاني جملة «أحلت المعنى عن جهته وعبرت عنه بغير عبارته» في مقابل «التخيل المليح»، كما يتضح من الخطاطة الآتية:



وعلاوة على ما سلف، ينطوي استعمال كلمة تخَيّل على تصور نظري آخر يتجاوز طبيعة الرؤية الجمالية والإبداعية للذات الشاعرة ليشمل الحركة الذهنية التي تنتجها الذات المتلقية للنص الشعري وتميز تفاعلها النفسي و«التخييلي» معه، وفي هذا الإطار فإن التنبيه على ضرورة

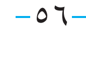


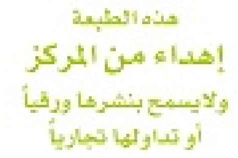
أن يجيد الشاعر تمثل صوره الخيالية في نفسه أولا، وأن يحسن تشكيلها وصياغتها بالآليات والوسائل التعبيرية المناسبة لها، هو تنبيه في الواقع على ضرورة مراعاة الطرف الثاني في العملية الشعرية، وذلك من خلال إيجاد الأسلوب الأمثل الذي يوقع في ذهنه الصورة المقصودة، ويولد في نفسه متعة جمالية عميقة وساحرة بجودة «التخييل» وبراعة التصوير، لأنه بحسب بلوغ المعنى الشعري إلى الأفهام ووضوح الصورة في الأذهان يكتسب «التخيّل» حسنه وجماليته[1].

وبالنسبة إلى الموضع الثاني الدال على بداية التطور الوظيفي لكلمة تخييل فنقف عليه لدى أبي هلال العسكري الذي استعملها في سياق شرح إحدى أبرز تحديدات البلاغة التي سادت في النصف الأول من القرن الهجري الثاني: «(...) وقال ابن المقفع: البلاغة كشف ما

١- تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن نصي الحاتمي لا يختلفان في الجوهر عن تصور الشاعر السيد الحميري (ت ١٧٣هـ) الذي يذهب فيه إلى أن الجانب الفني للشعر لا ينفصل عن غايته الجمالية ووظيفته التأثيرية، والذي يميز فيه بين طريقتين في القول الشعري: طريقة الإغراب وتعقيد المعاني، وطريقة البيان والإفصاح عنها. والمقصود بذلك قوله:«(...) عن إسحاق بن ثابت العطار قال: كنا كثيرا ما نقول للسيّد: ما لك لا تستعمل في شعرك من الغريب ما تسأل عنه كما يفعل الشعراء؟ قال: لأن أقول شعرا قريبا من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئا متعقدا تضل فيه الأوهام» (الأصفهاني: الأغاني، ٢٤٧/٧-٢٤٨). وتكمن أهمية قول الحميري في جانبين: الأول اعتبار لذة القول الشعري وقربه من قلوب متلقيه تقعان في مقابل تعقيده وتيه الأوهام فيه، لأن الشاعر إذا تمثل في نفسه فكرة جديدة وصاغها بأسلوب تصويري جميل، فإن المستمع سيتلقاها بطرب وأريحية وسيلتذ بها؛ أما إذا لم يجد تأليفها والتعبير عنها، أو أغرق في تصويرها وتمثيلها، فإن مآلها آنئذ كراهة الناس لها ونفور «القلوب» منها؛ وأما الجانب الثاني فيتعلق بكلمة «الأوهام» التي تؤكد قولنا السابق إن العرب كانوا في بداية تشكل ثقافتهم يطلقون كلمة وهم ويقصدون بها منطقة ذهنية غائرة في النفس الإنسانية تدرك الأشياء والظواهر بطريقة مغايرة، وقد كانت هذه الكلمة على صلة قوية بفعل التخيل، ويبدو أنها كانت أقرب عندهم دلالة على «ملكة الخيال» من كلمة «خيال».

بيد أن ما يهم تسجيله هنا أن الحاتمي والحميري يلتقيان معا في انتقاد الشعراء المحدثين باعتبار تعقد معانيهم واستحالة تمثلها الذهني، وفساد تخاييلهم وتضليلها للأوهام. وتقود هذه الملاحظة إلى تسجيل أمر هام بالنسبة إلى تشكل مفهوم التخييل في هذه اللحظة مؤداه: أن الشعراء المحدثين -وخاصة أبا تمام والمتنبي- قد أسهموا في التنبيه على الأساس التخييلي للنص الشعري، وقد تأتى ذلك من خلال النقاشات الواسعة التي أثارتها طريقتهم المغايرة في صياغة رؤاهم الجمالية والإبداعية والتعبير عنها، والتي تقوم على «استكراه» المشابهات والإغراق في الوصف والغلو في خرق الحدود الفاصلة بين الظواهر والأشياء الطبيعية المتنافرة.





غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق (...) وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح١ بضرب من الاحتيال والتخييل ونوع من العلل والمعاريض، ليخفى موضع الإساءة ويغمض موضع التقصير»[٢].

يعتبر هذا النص أول نص تضمن -في التراث البلاغي حسب ما هو متوافر من مصادر- كلمة تخييل في سياق تعريف ماهية البلاغة وتحديد عناصرها الجمالية ومقوماتها الأسلوبية. ويفيد استعمال كلمة تخييل هنا أن القول البليغ هو الذي يوصل المعنى إلى القلب بأجمل الأساليب وأبدع الصور، ويملك قدرة متناهية وفريدة على تغيير حقائق الأشياء وقلب جواهرها الطبيعية، فيقنع المتلقي بصدق ادعاءاته وأحكامه الخيالية.

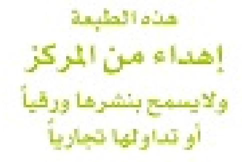
معنى ذلك أن جمالية الكلام البليغ وسحره تتأتيان من طاقته الإيحائية والتصويرية، وبنيته اللغوية، ولهذا فهو لا يستحق صفة البلاغة ما لم يتضمن فكرة جديدة مغايرة للمألوف والمتداول، وما لم يصغها بأسلوب تصويري بديع، فتلقى نتيجة لذلك استحسان السامع وتحرك نفسه وعواطفه (أو قلبه). وقد أكد العسكري هذا الأمر في تعريفه للبلاغة في سياق آخر: «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى»[٣].

فالصورة المقبولة والمعرض الحسن في هذا النص، أو «الاحتيال والتخييل» و«العلل والمعاريض» في النص السابق شرطان ضروريان لبلاغة الخطاب، ووسيلتان جماليتان وأسلوبيتان لتمثيل الحسن بصورة قبيحة وتصوير القبيح بمظهر حسن. ويفيد عطف كلمتي «الاحتيال والتخييل» على جملة «ونوع من العلل والمعاريض» أن بلاغة الكلام لا تتحقق بمجرد ادعاء خروج الأشياء المادية والظواهر الطبيعية عن خصائصها وجواهرها، بل إن ذلك لا يتم إلا باعتماد طريقة خاصة ومميزة في بناء الادعاء وصوغ الأسلوب؛ أي بتوظيف

١- يبدو أن الصواب هو: «تقبيح ما ليس بقبيح»؛ لأن القيمة المقابلة للتحسين هي التقبيح وليس التصحيح، ولعله خطأ من أحد النساخ الذي قلب قاف التقبيح وباءها إلى صاد وحاء.

٢- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ٢/ ٨٨-٨٩.

٣- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص٢٠. أنظر أيضا الباقلاني: إعجاز القرآن، ص١١٧-١١٨.



الصور التمثيلية والمحسنات البديعة والبنيات التركيبية الأكثر مناسبة لموضوع التحسين أو التقبيح ولغايتيه الإيهامية والتأثيرية. وفي هذا الإطار فداول «العلل» و«المعاريض» و«يخفى» و«يغمض» تشير إلى مختلف الوسائل الجمالية، والقياسات الإيهامية والحجج المنطقية وشبه المنطقية التي يستعملها البليغ شاعـرا -كان أم خطيبا- لتمرير خداعه وإيقاع سحـره و«تخييله» على المستوى النفسي أو السلوكي لمتلقيه.

ويلاحظ هنا أن كلمة تخييل قد احتفظت بدلالات الخداع والإيهام والتصوير التي تضمنتها في استعمالاتها الأولى، إلا أنها حولتها من مستوياتها الدلالية العامة فربطتها بصميم العملية الشعـرية، فلم تعد تشير إلى الصور الذهنية التي تمثل للنفس طيف إنسان أو شيء ما بغاية خداعه وتضليله، وإنما أصبحت تشير إلى الصور الفنية التي يبثها القول الشعري في الذهن ويقلب بها -بأسلوب جمالي- حقائق الأشياء وطبائعها فيبرزها على نحو مغاير لجوهرها المادي والطبيعي، وذلك بغاية إمتاع النفوس وإقناع الأوهام بأمر من الأمور.

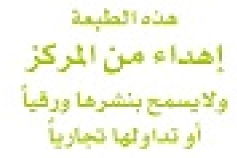
ويبدو من تعليق العسكري على تعريف ابن المقفع للبلاغة أن كلمتي «الاحتيال والتخييل» تتصلان أساسا بمجالي المدح والهجاء باعتبارهما أكثر الأساليب الشعرية تضمنا للادعاءات الباطلة والأحكـام الكاذبة، وتكاد ترتد إليهما كل الأغراض الشعرية. ذلك لأن الشاعر المادح يحرص باستمرار على تمثيل ممدوحه بأبهى صورة وأعظم خلق، كما أن الشاعر الهاجي يسعى دائما إلى أن يمثل مهجوه بأقبح الصفات وأرذلها، ويضطر كل واحد منهما إلى اختلاق خصال وادعاء مشابهات غير بادية للعيان في ذات الممدوح أو المهجو، فيسلكان في سبيل تأكيدها والإيهام بصحتها ضروبا من المبالغة المقرونة بحيل التمثيل الفني.

ولم يكن هذا التصور الذي يعبر عنه العسكري جديدا في الثقافة العربية، بل كان راسخا في الـوعي النقدي لدى العرب منذ القدم، ولعل أبرز صياغة جمالية له قول ابن الرومي (ت ٢٨٤هـ): [من البسيط]

في زُخْـرُفِ القولِ تَرْجِيحٌ لقائلـهِ ... والحقُّ قـد يَعْتريهِ بعضُ تَغْييـــرِ
تقـولُ: هـذا مُجاجُ النحلِ تَمْدَحُـهُ ... وإنْ تَعِـبْ قلت: ذا قيءُ الـزَّنابيـرِ
مدحا وذما، وما جاوزْتَ وَصْفَهُمَا ... سِحْرُ البيانِ يُري الظَّلْمَاءَ كالنُّورِ[(١)]

ومما لا شك فيه أن التصور الذي تتضمنه هذه الأبيات والنص السابق للعسكري يقوم

١- ابن الرومي: الديوان، ٣/ ١١٤٤.



على المزج بين المحتوى الدلالي للآية ستة وستين من سورة طه، والحكم الجمالي الذي عبر عنه الرسول ﷺ حين قال: «إن من البيان لسحرا»[١]. على أن أهمية العمل الذي قام به العسكري تكمن في أنه وظف كلمة «تخييل» لتحديد الطبيعة الجمالية والوظيفة التأثيرية لسحر البيان.

ويعتبر هذا التحول النوعي والتطور الوظيفي في استعمال كلمة تخييل مجرد إرهاص دال على بداية نضجها الاصطلاحي، لأن بلوغ ذلك يقتضي انفرادها بدلالة خاصة ودقيقة تميزها عن غيرها من الكلمات التي تقاربها على المستوى الاشتقاقي، وهو أمر لم يتحقق في هذه اللحظة لأن كلمات خيال وتَخَيُّل ويُخَيِّل وتَخيِيل كانت تستعمل بمعاني مترادفة. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك ورود شرح العسكري لتعريف ابن المقفع (ت١٤٨هـ) للبلاغة في مؤلف آخر له وقد حل فيه مصطلح «التخييل» بمصطلح «التخيل»[٢].

ويتأكد ذلك أيضا في الموضع الثالث والأخير الدال على بداية التطور الوظيفي لكلمة «تخييل»، حيث أورد ابن رشيق كلمة «يخيل» بمعنى يستعيد أبرز الأحكام والتصورات التي سادت قبله بخصوص العلاقة الجمالية والتخييلية بين البيان والسحر، وذلك في قوله: «وقد قال النبي ﷺ: «إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما» وقيل «لحكمة»: فقرن البيان بالسحر فصاحة منه ﷺ، وجعل من الشعر حكما؛ لأن السحر يُخَيِّلُ للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقة معناه ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة، وقال رؤبة: [من الرجز]

لقد خَشِيتُ أَنْ تَكونَ ساحرا رَاوِيَةً مَرًّا وَمَرًّا شَاعِرًا

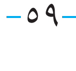
فقرن الشعر أيضا بالسحر لتلك العلة»[٣].

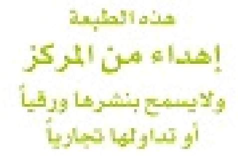
تكتسي كلمة «يخيل» في هذا النص أهميتها من جانبين: الأول أنها تقع فيما اعتبرته هذه الدراسة «آخر» لحظة في تشكل مفهوم التخييل ضمن السياق البياني العربي الأصيل غير المتأثر

١- ويروى كذلك: «إن بعض البيان لسحر» ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ١٠/ ٢٣٧.

٢- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٥٩.

٣- ابن رشيق: العمدة، ١/ ٢٧.



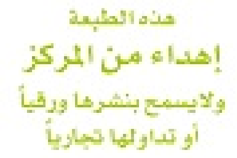
بالفلسفة، والثاني أنها تستعيد مجمل التحديدات والأحكام والتصورات التي سبق الوقوف عندها من قبل سواء تلك التي تضمنتها النصوص المؤسسة للثقافة العربية (القرآن والحديث والشعر)، أم تلك التي انطوت عليها كلمتي تخيل وتخييل في نصوص الحاتمي والعسكري.

ويفيد استعمال كلمة «يخيل» هنا أن العلاقة بين الشعر والسحر متماثلة ومتقاربة، لأن كل واحد منهما يقلب جواهر الأشياء وطبائعها ويصورها للنفس على غير حقيقتها، ولأنهما معا يمتلكان قدرة خاصة ومميزة على التأثير في أفكار الإنسان وتغيير اعتقاداته وقناعاته. وإذا كانت عبارة «لطف موقعه» تشير إلى أن الخاصية السحرية للشعر لا تتحقق إلا إذا وقعت صوره الفنية موقعا لطيفا وعميقا في النفس وولدت إعجابا قويا بها، فإن العبارة التي سبقتها –أي «لرقة معناه» –تشير إلى أن مماثلة القول الشعري للفعل السحري وإصابة معانيه وتخاييله لمواقع حساسة في النفس يرتهنان بطريقة تشكله اللغوي وصياغته الأسلوبية، لأن المتلقي لا يتفاعل على المستوى الخيالي مع الصور الفنية بمجرد ادعاء تشابه الظواهر المتنافرة في الحس وتناغمها، أو بإبراز المعطيات الإدراكية والأفعال السلوكية بصور مناقضة لحقيقتها المادية والطبيعية، بل إن شرط تحقق ذلك أن يصوغ الشاعر أفكاره ورؤاه الجمالية بأسلوب بديع، بعيد الإيحاء وعزيز الانتظام.

وما يذهب إليه ابن رشيق هنا يعني أن النقاد القدامى كانوا يعتبرون مكونات النص الشعري الصوتية والدلالية والإيقاعية، وخصائصه الإيحائية والتصويرية وسائل جمالية، أو «ضروب من الاحتيال والتخييل» حسب عبارة العسكري السابقة، لإيقاع المتلقي في السحر الشعري والتأثير فيه على المستوى النفسي والسلوكي. ومن الجدير بالإشارة هنا أن هذه الفكرة كانت راسخة في وعي العرب منذ البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة[1]،

١– مما يدل على ذلك أن الرسول ﷺ تنبه منذ بداية الدعوة الإسلامية إلى فاعلية القول الشعري ووعى خاصيته التأثيرية وقدرته على الإسهام في قلب موازين القوى وحسم الصراع لصالح الإسلام، ولذلك استثمر قوته البيانية ووظف طاقته السحرية، واتخذ من شعر حسان بن ثابت سندا له –بعد الله تعالى– في معاركه ضد كفار قريش، وفي هذا السياق تندرج دعوته إليه بقوله: «هيج الغطاريف على بني عبد مناف؛ والله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام في غبش الظلام».(الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٢٧٣. ابن قتيبة: فضل العرب والتنبيه على علومها، ص ١٨٢).

فقيمة هذه الدعوى لا تكمن في أنها تؤكد وعيه ﷺ بقدرة الشعر على النفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية لإلهاب حماسها وتحريك همتها، أو لهزمها والحط من معنوياتها فحسب، بل تكمن أيضا وأساسا في أنها



وظلت ثابتة في تفكير النقاد العرب في الوظيفة الجمالية للشعر. ولعل أبرز من عبر عنها في هذه اللحظة ابن طباطبا، حيث قال: «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسَخَّى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته وقد قال النبي ﷺ «إن من البيان لسحرا».»[١]

ولئن كان التصور الذي يعبر عنه ابن طباطبا هنا لا يختلف عن التصور الذي أشار إليه العسكري وابن رشيق، فإن الفرق بينه وبين الناقدين الآخرين يكمن في أنهما لم يكتفيا بتوظيف كلمة السحر للإشارة إلى طبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، ولكنهما وظفا لتلك الغاية كلمات «التخيل» و«التخييل» و«يخيل» مقرونة ببعض الصفات الجمالية المميزة للنص الشعري. ويدل ذلك على أن تلك الكلمات أخذت تنحو صوب تحديد بعض الخصائص الإبداعية والسمات الفنية التي تطبع تشكل النص

تحيل على فعل «هيج» الذي ارتبط في الشعر الجاهلي والإسلامي لأكثر من مرة وبعدة صيغ بكلمة الخيال، والذي كان يحيل على الأثر العميق الذي يحدثه استحضار صورة ذهنية معينة (طيف الحبيبة) في النفس.

-ويبدو أن الترابط بين هذه الدلالة وذلك الفعل يدل على أنه ﷺ كان يدرك -شأنه في ذلك شأن العرب في الجاهلية وصدر الإسلام- أن الصور التي يتضمنها النص الشعري ويبثها بأسلوبه الإيحائي في أذهان متلقيه تحرك نفوسهم وتثير فيها مشاعر مختلفة تتناسب ومقتضاها التصويري؛ فإن كان الشعر مدحا فإن صوره تؤدي بالممدوح إلى الانشراح والاعتزاز بذاته، فيجزل العطاء لمادحه ليؤكد خصاله النفسية والخلقية ويتباهى بها؛ وإن كان حماسة واستنهاضا للهمم -كما يستشف من المستوى الأول من النص- فإن صوره الشعرية تلهب حماس متمثليها وتشحذ عزائمهم، فتدفعهم -بثقة وإصرار- إلى مواجهة الأخطار التي تهدد ذواتهم وقضيتهم (أنظر بهذا الصدد ابن الفضل العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص ٣٢٤-٣٢٥)؛ أما إذا كان الشعر هجاء كما يستشف من المستوى الأخير لقوله ﷺ فإن صوره الشعرية تغرق المهجو في جحيم من الكآبة وضيق الخاطر، وتشعره بسلبيته ولا جدواه، وتفقده الرغبة في لقاء الناس والظهور لهم، لأنه يصير مقترنا في أوهامهم بالصور التي مثله الشاعر بها. ولذلك فقد كان لهجاء حسان بن ثابت وقع كبير على نفوس الكفار، وخاصة على أبي سفيان بن الحارث (ت٣١هـ) أحد ألذ أعداء الإسلام والمسلمين، ولعل أبرز ما يدل على المدى الذي بلغه هجاؤه له أن رسول الله ﷺ قال له لما أسلم: «أنت مني وأنا منك، ولا سبيل إلى حسان». (القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ٣٠).

١- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٢٩.

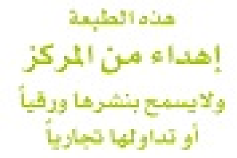


الشعري وتميز اشتغاله. ومن ثمة فتحولها النوعي على المستويين الدلالي والوظيفي يتجلى في أنها أصبحت تقارب العملية الشعرية وتعاينها من ثلاث جهات: تهم الجهة الأولى النظر إلى النص الشعري بوصفه تعبيرا فنيا عن رؤية الشاعر «الخيالية» للعالم المادي وتشكيل جمالي لمعطياته الطبيعية بأسلوب بياني بديع؛ وتتعلق الجهة الثانية بالنظر إلى الخصائص التصويرية للنص الشعري وبنياته اللغوية وطرائقه التعبيرية بوصفها وسائل فنية ذات أساس احتيالي وتخييلي؛ بينما تتصل الجهة الثالثة بنتيجة فعل الإثارة الجمالية والسحرية للنص الشعري، وتمس لحظة وقوع المتلقي في خدع «التخييل الشعري».

وعلى الرغم من أهمية التصورات والأحكام التي انطوت عليها الاستعمالات المختلفة لتلك الكلمات إلا أنها تظل مجرد إرهاصات دالة على بداية تشكل مفهوم التخييل ونضجه، لأن تناولها لقضايا النص الشعري الجمالية والإبداعية اتسم بالاقتضاب والاختزال، ولأن كلمات «تخيل» و«تخييل» و«يخيل» كانت ترد في هذه اللحظة بمعاني مترادفة ومتداخلة، ولم تنفرد كل واحدة منها بتعيين مستوى من المستويات الإبداعية والجمالية للعملية الشعرية. ولا يرجع هذا الأمر إلى أن التخيل الشعري محكوم في طبيعته الحركية ومنطقه الإبداعي بتداخل لحظات التشكل والاشتغال وترابطها، وإنما يعود إلى أن تلك الكلمات لم تبلغ بعد في هذه اللحظة درجة النضج الاصطلاحي بل أخذت تنحو صوبها. ويعتبر استعمالها المحدود في النصوص البلاغية والنقدية العربية الأولى، وتناولها المقتضب والمختزل للعلاقة العضوية بين البيان والتصوير والسحر أبرز دليل على ذلك.

ومن الملاحظ أن تشكل مفهوم التخييل في التراث النقدي عند العرب خلال القرون الهجرية الثلاثة الأولى، صادف لحظة أخرى عملت على تشكيله وبلورته ضمن سياق معرفي مغاير، مما جعله يكتسي دلالات جديدة، وينطوي على تصورات مختلفة، وهذا ما يتضح من خلال السياق الفلسفي لنشأة المفهوم .

■ ■ ■



المبحث الثاني
تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي
(من الكندي إلى القنائي)

تمهيد

لم يتميز منتصف القرن الثالث للهجرة ببداية تشكل مفهوم التخييل لدى الرعيل الأول من اللغويين والمتأدبين والبلاغيين العرب فحسب، بل اتسم كذلك بظهور الإرهاصات المبكرة لتشكله في بيئة الفلاسفة، من خلال بداية استعمال كلمة تخييل وبعض الاشتقاقات المرتبطة بها -بمستويات ودرجات متفاوتة- في النقول الأولى للفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية.

ويسمح تتبع سياقات توظيفها وطبيعة دلالاتها بالقول إن مفهوم التخييل عرف في السياق الفلسفي العربي الإسلامي نشأة ثانية توازي -وتكاد تزامن- نشأته السابقة في السياق البياني، وقد بدأت هذه النشأة في التكون منذ النصف الثاني من الطور الثاني لعصر الترجمة عند العرب، الممتد من بداية ولاية المأمون (١٩٨هـ) وإلى سنة ٣٠٠هـ.

ولئن كان ذلك يمكن من التأريخ لبداية تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، فإنه يبيح التساؤل حول مدى حضوره في الطور الأول من الترجمة -الذي يمتد من خلافة أبي جعفر المنصور (١٣٦- ١٥٨هـ) إلى نهاية خلافة الرشيد (١٩٣هـ)- بل وقبل ذلك التاريخ حين بدأت اللغة العربية تتجاذب مع بقية اللغات الأخرى، ولاسيما السريانية، وأخذ سجلها المعجمي وأفقها الدلالي يزداد اتساعا وتطورا من خلال الترجمات الأولى التي قام بها الحارث بن كلدة الطبيب (ت٣٣هـ) وخالد بن يزيد بن معاوية (ت٨٥هـ)[1].

وبالرغم من أننا لا نملك نصوصا تنتمي إلى هاته المرحلة المبكرة في الترجمة تمكننا من تقديم جواب دقيق عن التساؤلات السابقة، إلا أنه يمكن الجزم بأن مفهوم التخييل لم يرد في النصوص المترجمة خلال القرن الأول للهجرة، لكون المصطلح، بل وحتى الكلمة ذاتها، لم يتشكلا عند العرب خلال هذه اللحظة، مما لم يسمح للنقلة الأوائل باستعارتها مثلما دأبوا على استعارة كثير من الألفاظ العربية للتعبير عن بعض التصورات الفلسفية، هذا فضلا

١- أنظر ابن النديم: الفهرست، تحقيق: د. يوسف علي طويل، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦، ص٤٥٢.

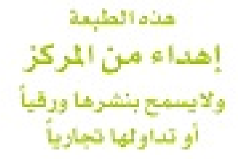


عن أن من الصعب ورود مصطلح تخييل –أو ما ارتبط به من كلمات– في كتب الطب والكيمياء وغيرها من العلوم التي ترجمها مبكرا الحارث بن كلدة وخالد بن يزيد ومن أتى بعدهما، لأن سياق اشتغال الكلمة ومجال توظيفها الاصطلاحي ظلا مرتبطين بالنشاط الذهني والإدراكي للإنسان وبتعبيراته الجمالية، وهو مالم تتم الترجمة فيه إلا في الطور الثاني من الترجمة، حين بدأت تنقل كتب أرسطو: في النفس والشعر والخطابة، وأخذت تظهر أولى استعمالات كلمة «تخييل» وغيرها من المشتقات المرتبطة بها، فاتخذت مسارا دلاليا وتداوليا مغايرا للمسار الذي طبعها في اللحظة السابقة، ومكنت من إثراء الطبقات المترسخة في ذاكرة الكلمة.

وتتمثل النصوص المقصودة بذلك في الكتب والرسائل التي نقلت المباحث الفلسفية والجمالية اليونانية خاصة من اللغة السريانية إلى اللغة العربية، والتي تمتد من الكِندي (ت٢٥٢هـ) إلى متى بن يونس القنائي (ت٣٢٨هـ)، ومن أبرزها: رسائل الكندي النفسية؛ وكتاب قسطا بن لوقا (ت٣٠٠هـ): الفرق بين الروح والنفس، وترجمة الأخير لكتاب فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، وترجمة إسحق بن حنين (ت٢٩٨هـ) لكتابي أرسطو: في النفس والأخلاق، فضلا عن الترجمة العربية القديمة لكتاب أرسطو: الخطابة، المجهولة المؤلف، وترجمة أبي بشر متى بن يونس القنائي لكتاب أرسطو: في الشعر.

لا تنحصر قيمة هذه النصوص وأهميتها في كونها تمثل لحظة تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وتمكن من ضبط الملامح الأولى التي وسمت مصطلح التخييل في مرحلة بداية تكونه، وميزت اشتغاله الدلالي والتداولي فحسب، بل تتجلى أيضا وأساسا في كونها تكشف المصادر التي اعتمدها الفلاسفة المسلمون لتأصيل مفهوم التخييل، وتسمح –من ثمة– بمعرفة حدود إسهامهم في إغناء البعدين الدلالي والوظيفي للمفهوم وتطويره، وإبراز طبيعة استثمارهم لما ترسب في ذاكرة الكلمة من معان لإثراء قضايا الشعرية العربية القديمة، خاصة مع البلاغيين المتأثرين بالفلسفة.

وعلاوة على ذلك تفيد تلك النصوص بأن مفهوم التخييل قد تأخر تشكله زمنيا في السياق الفلسفي مقارنة بالسياق البياني، إذ بدأ في التبلور عند الشعراء واللغويين والمتأدبين والبلاغيين منذ البدايات الأولى لتشكل الشعرية العربية القديمة، فوصل مع أواخر القرن الثاني للهجرة إلى مراحل متقدمة في النشأة والتكون، من خلال الدلالات والوظائف

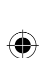


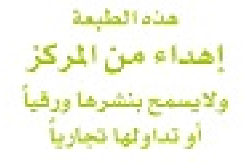
التي وقفنا عندها في المبحث السابق، بينما بدأت المراحل الأولى لتخصيبه وتبلوره خلال هاته المرحلة، ولم يكن ذلك نتيجة تطور ذاتي وداخلي للبيئة الفلسفية كما هو الشأن في البيئة البيانية، بل كان حصيلة تفاعل مع نتاجات مغايرة لثقافات مختلفة اقتضت الشروط الحضارية والتاريخية ترجمة علومها ومعارفها، مما يدفع إلى التساؤل: ما مدى تأثير البيئة البيانية في البيئة الفلسفية على مستوى إمدادها بالمادة اللغوية الضرورية لصياغة المفهوم؟ وما حدود تفاعل البيئتين معا في نحت التخييل وتخصيبه؟ ثم كيف استطاعت بيئة الفلاسفة أن تثري ذاكرة المفهوم بطبقات دلالية جديدة، وأن تخط لنفسها سياقا مغايرا للتخييل عن السياق البياني؟

للإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، ومواصلة رصد لحظات تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وبيان أن المفهوم اتبع مسارا دلاليا ووظيفيا مغايرا لما اتخذه عند الرعيل الأول من اللغويين والمتأدبين والنقاد العرب، سنقتفي مجالات وسياقات توظيف كلمة تخييل وغيرها من المشتقات المرتبطة بها، وسنتتبع كيفية استنباتها في النقول المبكرة للفلسفة اليونانية بالرغم من أن الأصول النصية لا تحيل عليها ولا توظفها، كما سنقف عند المسارات التي اتخذتها الكلمة في بناء كيانها الاصطلاحي وإطارها المفهومي في السياق الفلسفي، والتي تؤكد وجود سياقين لاشتغال مفهوم التخييل ترجع إلى كل واحد منهما أغلب دلالاته وتوظيفاته في لحظات تأصيله وتكامله، وسنعمد في كل هذا وذاك إلى إيلاء أهمية قصوى للنقول الفلسفية إلى العربية، منبهين -كلما اقتضت الضرورة ذلك- إلى اختلاف منهجية النقل بين النصوص المنتمية للحقل المعرفي الواحد، ومبرزين طبيعة انحراف تلك النصوص عن أصول الشعرية اليونانية. وهو أمر لا يمكن أن يتحقق على الوجه العلمي والمنهجي الأدق دون الوقوف أولا عند مفهومي الخيال والمحاكاة عند أفلاطون وأرسطو.

١ - مفهوما الخيال والمحاكاة في الفلسفة اليونانية:

تعتبر تصورات أفلاطون وأرسطو النفسية والجمالية من أبرز الأفكار الفلسفية التي هيمنت على تاريخ الفكر البشري، فصارت مرجعا نظريا لكثير من العلماء والفلاسفة في أزمنة ثقافية مختلفة. وإذا كانت بعض مفاهيمهما قد تم تجاوزها - في العصر الحديث- بفعل التطور المعرفي، فقد استمر تأثير تصوراتهما حول الخيال والمحاكاة والشعر حاضرا -بنسب متفاوتة- إلى الآن، لأنها تمثل الإضاءات الأولى التي استنار بها الفكر الإنساني-قديما





وحديثا- للاقتراب من الظاهرة الخيالية بكل تلويناتها، وإدراك ماهيتها، وتحديد وظائفها النفسية والمعرفية والجمالية في الحياة اليومية للإنسان.

وتعود عناية أفلاطون وأرسطو ببحث الخيال والمحاكاة إلى المجتمع الإغريقي الذي احتلت فيه الصورة بمختلف أنواعها وضروب تشكلها قيمة مركزية، حيث كانت الأداة المهيمنة في توجيه كل أفراده وفئاته الاجتماعية سلوكيا وإمتاعهم نفسيا. وقد كان هذا الأمر يتم على حساب الكتاب الذي كان نشاطا هامشيا لدى اليونان[١].

ويلاحظ الباحث في تراث هذين الفيلسوفين أن عنايتها بالظاهرة الخيالية ارتكزت على النظر فيها من جهة مصدرها الذهني، أي بوصفها خيالا، ومن جهة الأداة المشكلة لها، أي بوصفها محاكاة، ثم من جهة الموضوع الدال عليها، أي بوصفها شعرا، وغير ذلك من الفنون الجميلة الأخرى.

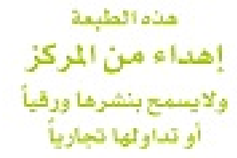
١-١: الخيال والمحاكاة عند أفلاطون

تشير كلمة خيال Phantasia في اللغة اليونانية القديمة إلى الملكة النفسية التي تنتج الصور الذهنية[٢]. وكما هو شأن الفلاسفة اليونان، وقف أفلاطون عند الجوهر الطبيعي لهاته الملكة، فبحث طبيعتها الذهنية وخصائصها الإدراكية ودورها في إدراك العالم وتمثله، فصنفه ضمن ملكات الإدراك الذهني، وهي ملكات تنقسم في تصوره إلى جزئين رئيسين ومتقابلين: فالجزء الأول هو «العقل»، وهو جزء شريف وفاضل؛ والجزء الآخر هو «الخيال»، وهو جزء دنيء وخسيس.

وترجع أفضلية العقل إلى استناد أحكامه على القياسات البرهانية الصحيحة والمنطقية، وتمكينها الفكر من الوصول إلى حقائق الكون الكلية والجوهرية؛ بينما تعود خسة «الخيال» إلى انبناء تمثلاته على الظنون والاعتقادات الباطلة، وابتعاده عن نشدان الغايات الشريفة والصحيحة، بحيث لا يستهدف الوصول إلى إدراك أصل الوجود، بما هو صور عقلية خالدة، كما أن رؤاه وأحكامه ليست ثابتة على وجه واحد، بل يصورها تارة بمظهر جميل،

1- J.BOULOGNE : Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs، in joël THOMAS et Alii : Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire، P40.

٢- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص٣٨.



وتارة أخرى بهيأة قبيحة، وهو ما يجعله يشوه جوهر العالم باستمرار و« يخلق أشباحا ويقف دائما بعيدا كل البعد عن الحقيقة»[١].

ترتكز مفاضلة أفلاطون بين الخيال والعقل على مقارنة وسيلة كل منهما في إدراك العالم والوصول إلى جواهر الأشياء وحقائقها، ومن ثمة ففي تصوره أن العقل يعتمد القياسات البرهانية المبنية بناء منطقيا، بينما الخيال فلا يأخذ بالقياس، ولكنه يتوسل في صناعة مواضيعه والحكم عليها بالمحاكاة، ومن هنا كان يبتعد عن الأشياء الحقيقية والظواهر المادية للعالم، فلا يحكم عليها في ذاتها وبالنظر إلى كيفية تحققها، بل من خلال أشباهها ومثيلاتها، وهو ما يبدو من خلال قوله في الجمهورية: «(..) إن الملكة التي تحكم وفقا للقياس هي الجزء الأفضل في النفس (...) وما يخالف القياس لا بد أن يكون جزءا أخس (...) وعلى ذلك فلما كان الفن القائم على المحاكاة خسيسا مقترنا بخسيسة، فلا بد أن تكون الذرية بدورها خسيسة»[٢].

لئن كان النص يبرز بوضوح الموقف التشكيكي من الخيال لدى أفلاطون، فإنه يشي أن هذا الموقف يهم أساسا الخيال الإبداعي، بوصفه تعبيرا قائما على المحاكاة، كما يبين وعيه بوجود علاقة سببية بين الخيال والإبداع، وأخرى تفاعلية بينه وبين المحاكاة، وهو وعي نلاحظه في تساؤله في سياق آخر :«ما هي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة في الإنسان؟»[٣].

فالمحاكاة، بوصفها فعلا إبداعيا يُمَثِّل بالكلام أو التشخيص، أو بهما معا، الأفعال الإنسانية بأحسن مما هي عليه في الواقع أو بأخس مما هي عليه، مصدرها ملكة المبدع «الخيالية» وغايتها التأثير في «خيالات» المتلقين، مما يدل أنه يعتبر المحاكاة وسيلة جمالية للعمل الفني وأداة تمثيلية ملازمة للحركة الذهنية للخيال، إذ من تفاعلهما وتمازجهما يتولد الإبداع، وتتشكل الرؤى الخيالية للعالم والأشياء. ويلاحظ الدارس لتصورات أفلاطون أن مصطلح المحاكاة يشكل قطب الرحى في فلسفته، وهو ما يفسر تخصيصه له بحيز هام من تفكيره، بحيث ظل يؤكد ضرورة بحث ماهيته وتحديد طبيعته في أكثر من موضع في جمهوريته[٤].

١- أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص ٣٧٥.

٢- نفسه، ص ٣٧٢.

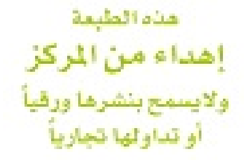
٣- نفسه، ص ٣٧١.

٤- نفسه، ص ٨٧، ص ٣٦١.









وتفيد مجالات توظيف «المحاكاة» أنها تعني تقليد الآخرين والتشبه بهم «سواء في الكـلام أو في الحركات (...)»[١]، وبذلك فهي نشاط تمثيلي يصور الأفعال الإنسانية والمعطيات الوجودية بطريقة مشابهة لحقيقتها المادية. والمحاكاة وإن كانت تقوم على إعادة إنتـاج مواضيع حسية معينة، إلا أنها ليست مرآوية، لأن الصور التي تشكلها لا تهدف إلى صوغ نسخ حرفية مطابقة للأصل، ولكنها تسعى إلى خلق عوالم «خيالية» مشابهة للعالم المادي، وعن طريق هذه المشابهة تنشد تقديم معرفة جديدة بالعالم ورؤية مغايرة لـه.

ولئن كان أفلاطون ينطلق في توظيفه لمصطلح المحاكاة من التمييز بين ثلاثة عوالم متراتبة: أ- عالم المثل والصور العقلية الخالصة والأصلية؛ ب- عالم الظلال والمظاهر المحاكية لعالم المثل؛ ج- عالم الصور والخيالات المحاكية لمظاهر عالم الظلال، فإن قيمة تصوره هذا الذي عبر عنه في نظريته الشهيرة في الكهف[٢]، تكمن في كونه يعتبر كل مظاهر الوجود مجرد نسخ حرفية لعالم أصلي وحقيقي واحد، ويرى تبعا لذلك أن العالم الأول (أ) هو الوجود الحقيقي الوحيد، وأن كل محاكاة له هي في الواقع ابتعاد عن جوهره وتشويه لأصله، وأنه بقدر ما تغرق المحاكاة في التصوير والتمثيل إلا وتزداد بعدا عن الحقيقة الخالصة والخالدة وتشويها لها، لأنها مهما حاولت لا يمكنها أن تصل إلى الجوهر، بل تظل مرتهنة في اشتغالها بعالم الحس ومتأثرة بأشباحه وظلاله الفاسدة .

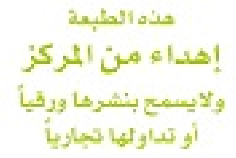
وبناء على ذلك يكون العالم الحسي محاكاة لعالم المثل، ويصبح العالم الخيالي -أي مختلف النتاجات الفنية- محاكاة للمحاكاة، مادامت مواضيعه لا تتجه مباشرة صوب العالم الأصلي -أي عالم الصور العقلية الخالصة- لتحاكيها، وإنما تنطلق من العالم الحسي الذي هو مجرد صور وخيالات مقلدة لعالم المثل فتحاكيها على أساس أنها حقائق ثابتة. والنتيجة النهائية التي يصل إليها أفلاطون أن الفن بوصفه محاكاة للمحاكاة، وبالنظر إلى درجة جهله بالحقائق الجوهرية للأشياء يحتل «المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء»[٣]؛ ويحتل المرتبة السادسة بالنسبة إلى وظيفته المدنية في الجمهورية الأفلاطونية[٤]، وهما مرتبتان طبيعيتان

١- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٨٦.

٢- نفسه. أنظر أيضا أفلاطون: فيدون، ص ١٩٩ .

٣- أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص ٣٦٤.

٤- أفلاطون: فايدروس، تر: د.أميرة حلمي مطر، ص ٧٥.



مادام «(...) المقلد أو صانع الصور لا يعلم عن الوجود الحق شيئا، وإنما يعرف المظاهر وحدها»[١]، ولأن التقليد ضرب من العبث بـ«عرش الحقيقة» ونوع من اللهو أو اللعب[٢].

وبالرغم من نقد أفلاطون اللاذع للمحاكاة، حين اعتبرها مجرد لهو وتسلية تدور بين جماعة «حقيرة»، وتعبر بها عن غبائها وعجزها عن تناول مواضيع أرقى وأنفع[٣]، إلا أنه لم يكن بإمكانه أن يحظر ممارستها في جمهوريته الفاضلة بصورة شاملة، لأنها نشاط ذهني وسلوكي ملازم للإنسان، تنشأ معه منذ طفولته، وتتحول إلى عادة طبيعية تؤثر في جسمه وعقله وروحه[٤]، ولكونها ممارسة فنية راسخة في المجتمع الإغريقي كذلك، وكانت لها وظائف جمالية وتربوية هامة.

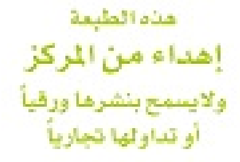
والمتابع لمصطلح المحاكاة عنده يلاحظ أنه يستعمله بمعنيين: أحدهما عام، ويشمل كل الظواهر الطبيعية والمعطيات المادية؛ والآخر خاص، ويتعلق بموضوع العمل الفني وخاصة «التمثيل المسرحي»[٥]، وفي الحالين معا ظل أفلاطون يدعو إلى مراقبة المحاكاة وتوجيه عملها نحو خدمة قيم الخير والصلاح في مدينته الفاضلة التي سعى إلى بنائها في جمهوريته، وهو وجه الخلاف بينه وبين أرسطو.

١-٢: الخيال و «المحاكاة» عند أرسطو

خلافا لأفلاطون الذي اقتصرت تصوراته للخيال على أحكامه المتناثرة في كتاب: الجمهورية وبعض محاوراته، ألف أرسطو كتابا: في النفس خصه لدراسة قوى الإدراك الذهني، وأفرد فيه مباحث مستقلة وتأملات عميقة لمقاربة الخيال وتحديد ماهيته الإدراكية، وطبيعته الذهنية، ووظيفته النفسية. إلا أن دراسته للخيال اقتصرت على النظر في جانبه الإدراكي و«أغفلت» بعده الإبداعي؛ فعلاوة على الوقفات المفصلة التي وردت في كتاب النفس، أشار إليه إشارات مقتضبة في كتاب الخطابة، ولم يأت على ذكره ولو مرة

١- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٣٦٨.
٢- نفسه، ص ٣٧٠.
٣- أفلاطون: بروتاجوراس، تر: محمد كمال الدين، ص ٩٠.
٤- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٨٩.
٥- نفسه، ص ٨٥-٨٦.





واحدة في كتاب الشعر، ومن ثمة، لم يبرز طبيعة الحركة الإبداعية للخيال وخصوصيته الجمالية[1].

ولئن كانت سطور الكتاب اللاحقة ستستعرض أبرز أفكاره وتصوراته بخصوص ملكة الخيال حين الوقوف عند مترجمي وشراح كتابه من الفلاسفة العرب، بحكم أنهم أجادوا فهمها وشرحها واستثمروها في بناء تصورهم النظري لماهية الشعر وخصائصه الإبداعية والجمالية، فإننا نكتفي هنا بنص هام يبرز موقفه المجمل من الخيال، وفيه يقول :« إذا كانت اللذة تقوم في الإحساس بانفعال معين، والخيالُ إحساسٌ ضعيفٌ، فإن من يتذكر ومن يؤمل يعينهما تخيل ما يُتَذكر أو يُؤْمل. ولما كان الأمر هكذا، فمن البين أن ثم لذة لمن يتذكر ولمن يؤمل، لأن ثمة إحساسا»[2].

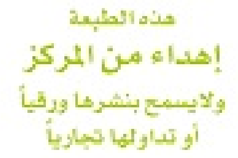
ليس المقصود هنا بكلمة «الخيال» القوة الباطنية للإدراك التي تسهر على خلق الصور وتشكيلها، وإنما التمثلات الذهنية والصور الخيالية التي تنطبع في النفس، وتحرك مشاعر الإنسان وتؤثر في وعيه بطريقة تشكلها وأسلوب تمظهرها أمامه وبدرجة مفاجأتها له. ولئن كان النص يندرج في إطار الحديث عن مستويات اللذة النفسية وبواعثها الذهنية والسلوكية، فإنه يبرز أن الخيالات استجابة للآمال والذكريات التي تنبعث في الذهن، وأنها تثير في نفس الإنسان متعة شعورية قوية وعميقة، وهو ما يجعلها تتصف بالدونية والفقر الجوهري مقارنة بالمعقولات والمحسوسات، لأنها وليدة شهوات طبيعية غير معقولة[3]، كما أنها لا تتحرك من تلقاء ذاتها، بل تحتاج إلى مثير خارجي، ولا تعدو أن تكون أداة لاستحضار موضوع التذكر أو الأمل، هذا فضلا عن أن المتعة التي تولدها في النفس تكون دائما عابرة وغير صحيحة؛ بحيث سرعان ما تزول حين تعود النفس إلى حال إدراكها الطبيعي الذي يغلب عليه الوعي الحسي ويحكمه التفكير العقلي.

وبالرغم من أن موقف أرسطو من الخيال لا يكاد يختلف كثيرا عن موقف أفلاطون، لكونه يسايره في التشكيك فيه والانتقاص من قدراته الإدراكية، ويهمل النظر في بعده الجمالي

١- أنظر بهذا الصدد د. سهير القلماوي: فن الأدب، (١) المحاكاة، ص ١٠٦. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٢-٢٤، د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص٩٦، د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢١٦، د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص ١٠٠-١٠١.

٢- أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص ٧٦.

٣- نفسه، ص٢٦.



ومقاربة الجوهر الخيالي للشعر، إلا أن ذلك لا يعني أنهما يتبنيان المفهوم نفسه للخيال، فقد ارتكزت نظرة أفلاطون إليه على قيمته الأخلاقية، انسجاما مع فلسفته الإصلاحية ذات النزوع المثالي، بينما قامت مقاربة أرسطو على نهج علمي أساسه الوصف والتجريب، وهو نهج يعنى بدراسة ظواهر الأشياء وتجلياتها ولا يهتم كثيرا ببواطنها، الأمر الذي مكنه من إبراز طبيعته الإدراكية وخصائصه الذهنية.

وقد حاولت سهير القلماوي التخفيف من إهمال أرسطو الربط بين الجانبين الإدراكي والجمالي في العملية الخيالية، فرأت أنه قدم ببحثه لطرق تشكل الشعر واشتغاله تصورات أولية مثلت مدخلا للنظر في مصدره الخيالي[١]. وهي تصورات لا تقتصر على آرائه وأحكامه في كتابه فن الشعر حول تشكل العمل الفني واشتغاله، بل تشمل أيضا المفاهيم التي كان يقارب بها ماهية الشعر ويعين من خلالها خصائصه الفنية والجمالية، والتي كانت تشتغل أحيانا بوصفها إبدالات لمفهوم التخييل الشعري. وهنا تبرز القيمة النظرية لمفهوم Mimésis الذي يترجم عادة بـ «المحاكاة».

فقد احتل مصطلح «المحاكاة» في شعرية أرسطو موقعا نظريا جوهريا، ومثل الخيط الناظم لتصوراته الجمالية. وبالرغم من كونه لم يقدم -على غير عادته مع مفاهيمه- تعريفا واضحا ودقيقا له[٢]، إلا أنه حصر توظيفه ضمن مجال ضيق، فلم يعممه -كما هو شأن أفلاطون- على كل الظواهر الوجودية والأنشطة الإنسانية، بل قصره على الشعر، وربطه بالعمل الفني بمختلف أجناسه وأشكاله[٣]، فكانت المحاكاة محور كتاب الشعر، وجوهر أشكال التعبير الجمالي بالمطلق.

ويبدو من خلال تصوره للمحاكاة ومجال توظيفه لها أنه قدم إنجازا نظريا عتيدا ظل يبهر النقاد والباحثين، فجعل مفاهيمهم وتصوراتهم النقدية تدور في فلكه منذ ظهوره وإلى الآن[٤]، هذا على الرغم من ضياع قسم هام منه يتصل بالكوميديا، كما أنه كان مجرد كراسات

١- د. سهير القلماوي: فن الأدب، (١) المحاكاة، ص ١٠٦.

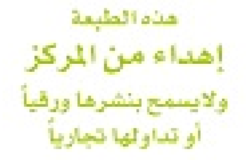
٢- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص٩٠، د.عباس أرحيلة:الأثر الأرسطي،ص ٢٠٤.

٣- أنظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٣-٥.

4- T.TODOROV: Préface، in La poétique، ،op.cit p5.

د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب «فن الشعر»، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص ٣-٤. وفي السياق نفسه يقول بدوي:« إن تطور الأدب الأوربي الحديث كان يسير جنبا إلى جنب وفقا

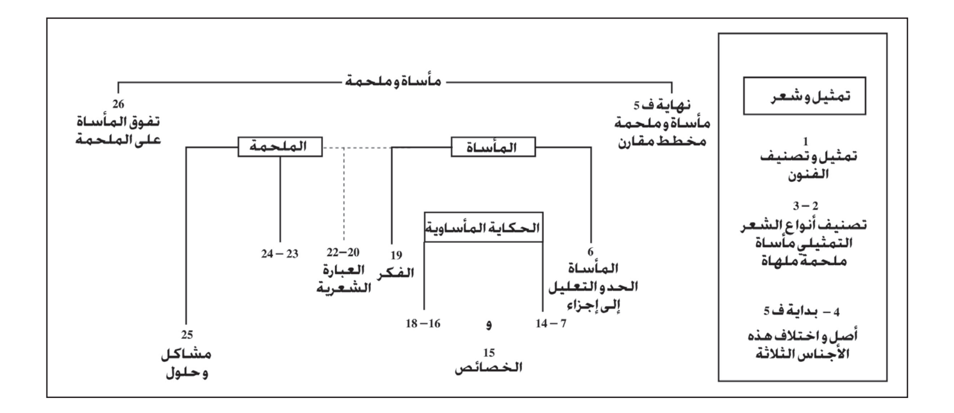




يستعين بها في محاضراته لطلبته، وهو ما جعل أسلوبه «ترسيميا، وموجزا، وغير متصل بنسق خارجي متماسك، ومتنوع الانقطاعات، والاستعادات، والتطورات المخصصة لمواضيع غير منتظرة، ومزدحم بالأقواس والتبديلات المفاجئة في بناء العبارات، ومليء بالتضمينات وبالمحذوفات والمضمرات»[(١)].

ولذلك فكل قراءة له تظل عاجزة عن فهمه مالم تستحضر المعطيات السابقة، ومالم تع أنه في عمقه إجابة نظرية على رفض أفلاطون للشعر وهجومه الساخر على الشعراء، وأنه كان يرمي من خلاله تقديم قراءة نقدية للنصوص الشعرية والأعمال المسرحية السائدة في أثينا خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وهي قراءة تروم تحديد الخطوط العريضة والقواعد الكلية التي من شأنها أن تسهم في فهم طرق تشكل العملية الشعرية واشتغالها.

ويقع الكتاب في ستة وعشرين فصلا تناول فيها بالدرس والتحليل التراجيديا والملحمة، ويمكن اختصاره اقتداء بالمترجمين الفرنسيين في الجدول الآتي :

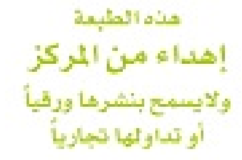


وكما هو شأن كثير من مصطلحات كتاب الشعر التي يلفها الغموض واللبس، والتي تمثل مجالا خصبا لاختلاف القراءات وتباينها، يثير الارتباط النظري لمصطلح Mimésis

---

للتأويلات التي تواردت على هذا الكتاب [أي فن الشعر] ومدى اتباعه أو التمرد ليه.» د.عبد الرحمن بدوي: بمناسبة الذكرى الألفية للشيخ الرئيس، ضمن ابن سينا: الشفاء، المنطق،٩– الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص٥.

1– T.TODOROV: Préface، in La poétique، ،op،cit ، P11.



ومجاله التطبيقي في الشعرية الأرسطية العديد من الأسئلة الشائكة والإشكالات العميقة التي تجعل الحاجة إلى شرحه وتحديده متزايدة باستمرار؛ فهذه الكلمة التي اصطلح على ترجمتها بـ «المحاكاة» و«التقليد» تتضمن في استعمالاتها القديمة معاني: العرض وإعادة العرض والخلق من جديد[١]، وتعتبر أداة واصفة للشعر المسرحي ومحددة لخصائصه الفنية والجمالية. وهنا تبرز أهمية الحفريات التي قام بها صاحبا الترجمة الفرنسية الحديثة لكتاب الشعر، والتي انتهت بهما إلى التأكيد -ونشاطرهما الرأي في ذلك- أن أرسطو يستعمل مصطلح Mimésis بمعنى «التمثيل» la représentation[٢]، ويؤكد هذا الأمر كتاب إريك أورباخ الذي يوحد عنوانه بين مصطلحي المحاكاة والتمثيل: المحاكاة - تمثيل الواقع في الأدب الغربي[٣]، كما يدعمه أيضا جيرار جنيت بكتابه: التخييل والأسلوب الذي اقترح فيه ترجمة مصطلح Mimésis بالتخييل Fiction[٤].

لقد تابع المترجمان مختلف استعمالات المصطلح بما في ذلك المصطلحات المماثلة له على مستوى الجذر الاشتقاقي، فخلصا إلى أنها «تتجذر داخل شكل من التمثيل بالمعنى المسرحي للكلمة»[٥]، وأن الفعل الإنساني بوصفه موضوعا أخلاقيا يظل موضوع «المحاكاة» بمختلف أنواعها وأساليبها، ومحور اشتغالها[٦]. ويفسر هذا الأمر إخراج أرسطو الشعر الغنائي من تفكيره النظري، نظرا للارتباط الوظيفي لمصطلح «التمثيل» بالمجال المسرحي، كما أن الخصوصية الفنية للحكاية الشعرية، والتي تقوم أساسا على عرض أفعال الناس في قالب تشخيصي وبأسلوب حكائي دفعاه إلى إهمال الشعر الغنائي، لأن «الغنائية تستبعد المسافة المحاكية التي تسمح وحدها ببناء حكاية مطهرة؛ ولأنها تفتقر (...) إلى سعة الخيال»[٧].

١- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص ٦١، هـ (١٠).

2- T.TODOROV: Préface، in La poétique، ،op،cit، P20.

3- AUERBACH :Mimésis، la représentation de la réalité dans la littérature occidentale، 1946، (trad. Fr، Gallimard، 1968).

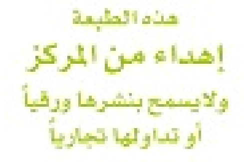
4- G.GENETTE: Fiction et diction، p 17.

5- ARISTOTE : La poétique، Introduction، P 17.

6- Ibid، P18 -19.

7- Ibid، P21.





معنى ذلك أن «المحاكاة الشعرية» التي تحظى لديه بقيمة جمالية خاصة هي تلك التي تمثل الأفعال الإنسانية باللغة، وتعرضها في بنية حكائية مرتبة ترتيبا نسقيا تترابط فيه الوقائع وفقا لمنطقي الضرورة أو الاحتمال، وتسعى بالحكاية التي تسردها وبطريقة عرضها وتشخيص أفعال أبطالها وانفعالاتهم إلى تطهير النفس الإنسانية[١].

وإذا كان المترجمان الفرنسيان يؤكدان أن المقابل النظري الملائم لكلمة Mimésis ليس هو المحاكاة بل التمثيل، فإنهما ينبهان على أن أرسطو يستعملها بمعنى المحاكاة في مقامين اثنين تدل فيهما على: «تقليد نموذج معين»، في المقام الأول، يشير النموذج المقصود إلى الذات الفاعلة في النشاط الفني[٢]؛ أما في المقام الثاني، فيتعلق باللغة الشعرية التي تحاكي الكلام الشائع والمألوف الذي يجري في لغة التخاطب اليومي، ويستعمل هذا النوع من المحاكاة في «الشعر الإيامبي»[٣].

تكمن أهمية مصطلح التمثيل وفاعليته في كونه يشكل العمود الفقري للظاهرة الفنية والعلامة الفارقة لأجناسها وأنواعها؛ فالشعر والرسم والموسيقى والرقص كلها فنون تقوم على التمثيل -أو «المحاكاة» حسب ما هو دارج في الترجمات العربية الحديثة- إلا أنها تختلف عن بعضها بالوسائل التمثيلية والأساليب التعبيرية والإيحائية التي يعتمدها كل واحد منها. يقول أرسطو بهذا الخصوص[٤]: «الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[٥].

فـ «المحاكاة» هي جوهر كل الفنون الجمالية وأداة التمييز بينها، لأن طبيعة كل واحد منها ونوعه تتحددان بحسب مادة «المحاكاة» الفنية وموضوعها وأسلوبها الإيحائي.

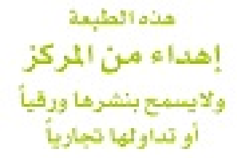
1- ARISTOTE : La poétique، op.cit، P21.

2- Ibid، P87، P266، n (5).

3- Ibid، P117، P367 -368، n (10).

٤- شواهد كتاب أرسطو: فن الشعر، مأخوذة عن الترجمة التي أنجزها عبد الرحمن بدوي، وللتنبيه على أن مصطلح المحاكاة لا يؤدي بدقة المعنى الذي قصده أرسطو والذي يدل على التشخيص والتمثيل في مجال المسرح سنعمد على وضعه بين مزدوجتين.

٥- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٣-٤.



ولذلك فكل الفنـون السالفة «تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق»[١]؛ فالموسيقى «تحاكي» بالإيقاع والانسجام وحدهما، والرقص «يحاكي» بالإيقاع دون الانسجام، بينما يستخدم الشعر تلك الوسائل كلها[٢].

وتتجلى الخاصية «المحاكية» أو التمثيلية للموسيقى والرقص التي تمكنها من تشخيص الطبائع والأفعال والانفعالات في طريقة «تشكيل» الإيقاعات وتصويرها بحركات الجسد. ومعلوم« أن اليونان كانوا يربطون بين الطبائع بوصفها هيئات ثابتة للأفراد، وإيقاعات الرقص والموسيقى»[٣]، وهو ما يبدو بجلاء في بحوث أفلاطون وأرسطو الموسيقية[٤]. إلا أن «المحاكاة» لا تشمل كل أنواع الرقص والموسيقى بل أكثرها، وهذا ما تشير إليه كلمة «جـل» الواردة في النص أعلاه[٥].

وإذا كان أرسطو يعتبر «المحاكاة» أو التمثيل مكونا نوعيا مميزا للحكاية الشعرية ومحددا لجوهرها الجمالي، فليس لأنه يرى أن الشعر أساسا مقالة محاكية «Un traité de mimétique»[٦] فحسب، بل لكي يميزه عن النصوص المنظومة، خاصة «أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ «الشعراء» عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا»[٧].

لا تتحقق الشعرية إذن بمجرد نظم الكلام في وزن عروضي، وإنما بابتكار مواضيع جديدة وحكايات بديعة لا تقتصر على الكائن والعيني فقط، بل تستشرف الممكن والمحتمل

١- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي،، ص ٥.

٢- نفسه.

3- ARISTOTE : La poétique، op.cit، p 145، n (4).

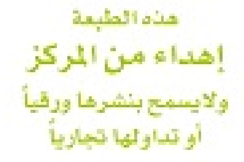
4- Ibid، p 147148-، n (6).

5- Ibid،p 144، n (2).

6- . Ibid، p 155، n (10)

٧- أرسطـو: فـن الشعـر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٦.





أيضا وأساسا. وإذا كانت هذه هي نقطة الاختلاف بين الشعر والتاريخ، فإنها تؤكد الطابع الابتكاري للقول الشعري وقيمته الجمالية: «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا). وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[(١)].

وفي رأي بوتشر أن أرسطو كان يستشعر - بتأكيداته المتوالية والمتنوعة على القيمة الأدبية لـ«المحاكاة» - حاجة قوية إلى ضرورة توسيع المحتوى الدلالي لكلمة شاعر لكي تشمل كل ممثل بالكلام نثرا كان أو نظما «بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر، وتركز على الخصائص التخيلية وحدها، وهو أمر لم ينقذه منه -فيما يرى بوتشر أيضا- إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار»[(٢)].

ولذلك فقد اعتبر أن القيمة الجمالية للتمثيل وفاعليته الإيحائية لا تتحققان في الأثر الشعري بمعزل عن المكون الإيقاعي، لأن الشعر غير قابل للتشكل ولا حتى للتفكير فيه «خارج الكلام الإيقاعي الذي يعني الوزن»[(٣)]. ويرجع الترابط بين الموسيقى والشعر إلى الشعرية اليونانية التي كانت تضع الشعر إلى جانب فني الرقص والغناء، وتعده تعبيرا جماليا مشتقا منهما، وهذا ما يؤكده بقوله: إن «في الغناء والشعر قرابة تمتد أواصرها إلى نفوسنا»[(٤)].

وإذا كان للعمل المسرحي أثر قوي في تأكيد هذه الفكرة، لكون تشخيص الأفعال وتمثيل الانفعالات والطبائع المرتبطة بها وإثارتها في النفس لا يتحقق فيه بمعزل عن توظيف الإيحاءات الفنية للأنغام الموسيقية والكلام الملحن، فقد ظل أرسطو ينظر إلى «الإيقاعات» الموسيقية في الشعر باعتبارها مجرد محسنات شكلية تضفي عليه قيمة فنية، إذ جوهر الشعر

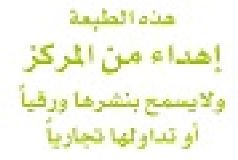
١- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٢٦.

2- S.H. Butcher، Aristote's theory and fine Arts، P 148.

نقلا عن د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٤٥.

3- ARISTOTE : La poétique، op.cit، p 150، n (7).

٤- أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٣٧.



في تصوره هو خلق عوالم جمالية جديدة وابتكار موضوعات مغايرة لكل ماهو مألوف ومعروف، ومن هنا فقد شبه عمل الشاعر بعمل الرسام وكل منتج للصور، وذلك في قوله: «لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون.»(١)

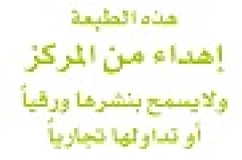
تتحدد حقيقة عمل الشاعر في طبيعته التخييلية التي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين: تمثيل الأفعال والأخلاق كما هي في الواقع أو كما كانت في الماضي؛ أو تمثيلها كما يجب أن تكون. وقد فتح أرسطو بذلك النقاش حول طبيعة العلاقة بين الشعري والواقعي وحدودها، فأدى ذلك أحيانا إلى إثارة قضية الصدق والكذب في الأدب. وبالرغم من محاولته تجاوز هذه القضية وعدم إيلائها أهمية كبيرة، إلا أنه وجد نفسه مضطرا لمقاربتها في معرض تمييزه بين مستويات التخييل الشعري وضروبه، فأكد في البداية أن طبيعة عمل الشاعر تقتضي أن يصور الأشياء كما يتمثلها أو «كما يجب أن تكون» حسب عبارته، وليس مطلوبا منه بعد ذلك إلا أن يحرص على صياغة حكايته على أسس جمالية مبدعة تمكن من خلق المتعة لدى المتلقي، بحيث تطهره من الانفعالات السلبية. وإذا كان قد قبل هنا الأشعار التي تتوسل -في تمثيل الأفعال الإنسانية- بأمور مستحيلة، فإنه شرط ذلك بتحقيق الغاية التخييلية التي يسعى إليها الشعر، وهذا ما يتضح من قوله: «إن وجد في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت)، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبدع وأروع (...) ومع ذلك فإذا كان تحصيل الغاية ممكنا، على نحو أفضل أو مساو، مع احترام الحقيقة، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.»(٢)

يميز أرسطو هنا -في معرض حديثه عن طبيعة التخييل الشعري وحدوده- بين ثلاثة مستويات من الإبداع الشعري: الاختلاق الإمكاني، وهو مستوى يفضله لكونه يحقق الغاية التخييلية للشعر؛ والاختلاق الامتناعي، وهو مستوى يشترط قبوله بتعذر إيجاد ما يسعف الشاعر في الضرب السابق؛ والاختلاق الاستحالي، وهو مستوى يرفضه البتة، لكونه يعوق

١- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٧١-٧٢.

٢- نفسه، ص ٧٢.





تحقق الغاية الجمالية التي يطمح إليها العمل الشعري: أي التطهير. ولا مجال للحديث هنا عن أي تضارب في موقفه، لكونه ينطلق من تصور هام مؤداه: أن شرط التطهير الذي يمثل غاية الشعر رهين باندماج المتلقي في السياق الخيالي للحكاية، وهو اندماج لا يتحقق إلا إذا تمكن الشاعر من «أن يخلق وهم المشابهة» لديه، بحيث يجعله يقتنع لحظة مشاهدته لأحداث الحكاية بإمكان تحققها في الواقع، دون أن يشعر أنه عرضة للاحتيال والخداع، لأن أدنى شعور بذلك يفسد الفعل التخييلي ويعيق القصد التطهيري.

وإذا كانت طبيعة الحكاية الشعرية ومضمونها وما يصاحبها من إيقاعات موسيقية تندرج في إطار تحقيق ذلك القصد، فإن العملية الخيالية لا تتم بمعزل عن طبيعة «العبارة L'expression» الموظفة، إذ الشعر استخدام نوعي للغة أساسا، ويتوسل بأسلوبه التعبيري لإثراء العوالم الإيحائية والأحداث الفنية التي يشخصها، ولذلك أكد أرسطو أن العوالم التي يشكلها الشاعر: «إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء»[1].

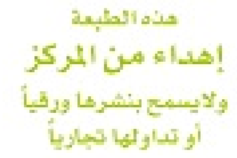
بيد أن لغة الشعر تختلف بنية ومضمونا عن لغة التواصل اليومي، لأن الشاعر يشتغل على اللغة ذاتها، ويوظف ما تتضمنه من محسنات بديعية ومجازات فنية ليرقى بها عن اللغة الطبيعية، وليعبر من خلالها عما لا يمكن التعبير عنه إلا مجازا وبالانزياح عن الأساليب المعتادة في التعبير[2]. ومن ثمة، تغدو اللغة الشعرية وسيلة للرقي بالتواصل من مستواه العادي والمبتذل إلى المستوى الجمالي، حيث تكف عن قول الأشياء بعبارات معهودة لتقول أشياء جديدة بعبارات جديدة أيضا، لأن الشعر في جوهره خطاب غريب ليس في موضوعاته فحسب، وإنما في طريقة تعبيره عن تلك الموضوعات أيضا، ومن غرابته يكتسب جماليته وقوته التأثيرية، وإلى ذلك يشير بقوله: «ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تُعْجَب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف»[3]

١- أرسطو: فن الشعر، ص ٧٢.

٢- نفسه، ص ٦١.

٣- أرسطو: فن الخطابة، ص ١٩٦.





وفي رأيه تعتبر المحسنات الأسلوبية، وخاصة الاستعارة، وسيلة الشاعر لإضفاء الغرابة والتجديد على لغته، وبالرغم من كونه يعتبرها صفة جوهرية للغة الشعرية تميزها عن سائر ضروب القول الأخرى، إلا أنه يؤكد أن توظيفها ليس كفيلا بمنح القول صفة الشعرية، إذ لابد من إجادتها والبراعة في إبداعها وحسن استخدامها، وفي ذلك يقول: «من المهم إذن حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه.»(١)

يكتسي هذا النص أهميته من كونه يجعل القدرة على الإبداع رهينة «الإجادة في المجازات»، ويعتبر أن ملكة تشكيل المجازات والتفوق فيها علامة دالة على الفطرة الشعرية ورهافة حس الشاعر وتهيئه النفسي والغريزي للإبداع، إذ إنها صفة لصيقة بذات الشاعر، تولد وتنمو معه، ولا يمكن بتاتا اكتسابها أو تعلمها من الغير، لكونها «تقوم على «النظر» ولا أحد يمكنه أن ينظر بعيني غيره»(٢). بيد أن الشاعر لا يتميز بقدرته على رؤية الجمال واستشعاره، أو بتمثله لأشياء غريبة وجديدة تظل محجبة عن الإدراك العادي والسطحي للعالم فحسب، ولكنه يتميز أيضا بقدرته على تشكيل ما يراه ضمن بنية أسلوبية يتناغم فيها الصوت والتركيب والدلالة مع موضوع الحكاية وغايتها الجمالية، ومن هنا اكتسب الشعراء شهرتهم وتميزهم: «كما هو طبيعي كان الشعراء أول من نهضوا بالأسلوب، ذلك لأن الكلمات محاكيات، وكذلك الصوت كان عتيدا جاهزا، وهو أحسن الأجزاء صلاحية للمحاكاة [أي التمثيل] (...) ولما كان الشعراء بدا أنهم إنما نالوا شهرتهم عن طريق أسلوبهم، على الرغم من أن أقوالهم كانت خاوية من المعاني، فإن أول أسلوب وجد، هو الأسلوب الشعري.»(٣)

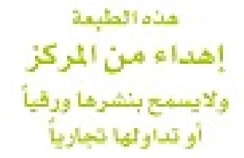
يشكل الأسلوب الشعري وفق هذا التصور أول تعبير جمالي حاول الإنسان أن يحرر به لغته اليومية من ضيق معانيها وابتذال أساليبها، فارتقى بها من خلاله إلى مستوى إيحائي أجمل يمكنه من نقل رؤاه الفنية والتعبير عن أحاسيسه الوجدانية. ومن الجدير بالملاحظة هنا

١- أرسطو: فن الشعر، ص ٦٤. أنظر أيضا أرسطو: فن الخطابة، ص ٢٠٣.

2- ARISTOTE : La poétique, p 366, n (9).

٣- أرسطو: فن الخطابة، ص ١٩٥.





أن اعتباره الأسلوب الشعري أول أسلوب وجد، وتأكيده أن المجازات «هي آية المواهب الطبيعية» في نص سابق يندرج ضمن تصور أشمل يروم تفسير الشاعرية وبيان كيفية ظهور الشعر، وهي قضية مركزية في الشعرية اليونانية ككل حاول أفلاطون إرجاعها إلى قوى غيبية كما رأينا في السابق، وسعى أرسطو إلى تفسيرها تفسيرا علميا، وهو التفسير الذي يبرز حين اعتبرها نشاطا طبيعيا مرتبطا بالغرائز النفسية والقوى الذهنية للذات، يقول: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة (...) وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه (...) فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر. »[1]

يعتبر انشداد الإنسان غريزيا إلى «المحاكاة» أو التمثيل بالأحرى أحد العوامل الأساس التي تحكمت في ظهور الشعر، فقد «(...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر»، والمقصود بكلمة «المواهب» هنا مجموع وسائل المحاكاة من ألحان وإيقاعات وأساليب لغوية جمالية، وخاصة أساليب المجاز التي عدها كما رأينا في السابق «آية المواهب الطبيعية»، لكونها الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن رؤاه الفنية، والتي تنم عن طبيعته الغريزية، ولا أدل على ذلك في رأي أرسطو من كون كل الناس يستعملون المجازات في أحاديثهم[2].

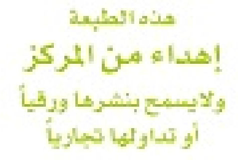
ولا ينفصل الحديث عن الأساس الغريزي للشعر وجوهره الطبيعي عن التساؤل بخصوص مصدره، إذ القول إن الشعر نشأ عن موهبة طبيعية لا يشكل إلا جزءا من الجواب عن إشكال كبير ودائم اختزله في القوس الأول من كتابه بقوله: إن كل أنواع المحاكاة تشكل إما «(بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»[3]، وهو الإشكال الذي استعاده

١- أرسطو: فن الشعر، ص ١٢-١٣.

٢- أرسطو: فن الخطابة، ص ١٩٧.

٣- أرسطو: فن الشعر، ص ٤.





بصيغة مغايرة في سياق آخر، بحيث قال: «إن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة، أو ذوي العواطف الجياشة؛ فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم، والآخرون أشد استسلاما للنوبات الجنونية الشعرية.»[١]

يميز أرسطو في هذا السياق بين مصدرين للشعر: الأول خارجي لا تدخل فيه للشاعر، ويتلقاه بشكل سلبي؛ والثاني داخلي لأنه يرجع إلى ذات الشاعر ويصدر عنها، ومن الجدير بالملاحظة أنه يأخذ – في طرحه سؤال مصدر الشعر– من أفلاطون تعليله اللاعقلي الذي يرجعه إلى «ربات الفن»، إلا أنه يتساءل–بموازاة ذلك– عن دور الفن في الإبداع الشعري؛ إذ إلى ماذا ترجع شاعرية هوميروس، هل بفضل «معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ؟»[٢]. وتنم مقاربة أرسطو لهذه القضية عن موقف يحاول تخليص «ظاهرة الشاعرية» من التفسير المبتور بأحادية «غيبية»، إذ في تصوره أنها فعل إرادي ناتج عن مهارات وقدرات مكتسبة إما« (بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»[٣] كما يوضح في القوس الأول من كتابه. ولعل مما يؤكد ذلك ربطه بين المضمون الشعري والطبيعة النفسية والخلقية للذات الشاعرة، وذلك في قوله: «ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجي»، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح.»[٤]

يتبين هنا أن أرسطو لم يكتف بتقديم تصور حول نشأة الشعر، بل حاول تفسير تطوره وتنوع أساليبه ومواضيعه، وفي هذا الإطار رأى أن اختلاف الأخلاق الإنسانية والطبائع النفسية بين نبيلة وخسيسة انعكس على بنية الشعر مما أدى إلى ظهور جنسين شعريين: جنس نبيل وآخر خسيس، وانقسم تبعا لذلك الشعراء إلى طبقتين يمثل كل واحدة منهما جنسا معينا. وبالرغم من تأكيده وجود ارتباط بين الجنس الشعري والطبيعة النفسية للشاعر إلا أنه يقيمه ضمن حدود التشابه ولا يصل به إلى حد التماثل والتطابق[٥]، ذلك لأن الشاعر–

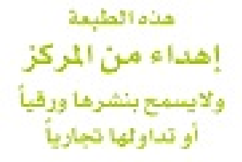
١– أرسطو: فن الشعر، ص ٤٩.

٢– نفسه، ص ٢٥.

٣– نفسه، ص ٤.

٤– نفسه، ص ١٣.

5- ARISTOTE : La poétique، op.cit، P 168، n (6).



ويقصد هنا الممثل– الذي يشخص الأفعال النبيلة ليس بالضرورة نبيلا، كما أن ذلك الذي يشخص الأفعال الخسيسة ليس حتما خسيسا، إذ الشعراء «إنما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالرذيلة والفضيلة.»[١]

ويجد انقسام الشعر وفقا لاختلاف الأخلاق وتباين الطبائع تفسيره في بنية المجتمع الإغريقي الذي يتكون من طبقتين متقابلتين: طبقة الأحرار والمثقفين، وتتمثل في النبلاء والساسة والفلاسفة؛ وطبقة العامة والعبيد، وتتمثل في الحرفيين والمأجورين والجنود[٢]، ولذلك وجد نوعان منه: التراجيديا التي تمثل الأفعال النبيلة؛ والكوميديا التي تمثل الأفعال الخسيسة. وخلافا لما يعتقد لا يشير أرسطو بأي شكل من الأشكال إلى أن التراجيديا تخص الجمهور الفاضل، وأن الكوميديا تخص الجمهور الخسيس[٣].

وسواء بالنسبة إلى التراجيديا أم الكوميديا تنشد الحكاية الشعرية – بطريقة تشكلها وانتظام أساليبها– تحقيق غاية جمالية واحدة هي: التطهير Katharsis، وهو فعل لصيق بمفهوم «المحاكاة» عنده، وقد شابه الكثير من الغموض والتعقيد[٤]، ومثل مصدرا لجدل طويل وتأويلات مختلفة ومتباينة بين شراحه منذ القرن السادس عشر وحتى الآن[٥]، ويقصد به في التراجيديا التأثير النفسي والأخلاقي الذي تمارسه على المتلقي، ويتراوح هذا التأثير بين الشفقة على مصير البطل أو الخوف من ملاقاة المصير نفسه: «فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف

١– أرسطو: فن الشعر، ص ٧–٨.

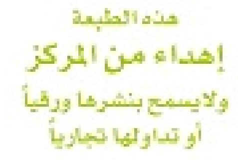
٢– يقول أرسطو في هذا الإطار: «بما أن الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصناع والأجراء ومن آخرين يحاكونهم، فإنه لا بد أن تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم (...) فكل يستطيب ما يلائم طبعه.» في السياسة، تر: أوغسطينس بربارة البولسي، ص ٤٤٤.

3– ARISTOTE : La poétique، op.cit، P 167، n (6).

٤– عبد الرحمن بدوي: تصدير عام، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، ص ٤٩.

٥– أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص ١٠٢، هـ (١٢). أنظر بهذا الخصوص المقاربة الجيدة والمتميزة التي قدمها المترجمان الفرنسيان:

. (3)ARISTOTE : La poétique، op.cit، P 189، n



الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[١].

ويعد التطهير خاصية فنية تسم جمالية التراجيديا وتحكم طرق انتظام أجزائها وأحداثها، وتتحدد غايته الجوهرية في إثارة انفعالات الرحمة والخوف في نفس المشاهد لتخليصه من آثارها السلبية[٢]، لأن «المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها (...) التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة»[٣].

والتطهير بوصفه استجابة جمالية للمتلقي تتم على المستوى النفسي لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة الأجزاء الستة التي تكون البنية التمثيلية للحكاية المأساوية، وهي «الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد»[٤]. وتؤدي الموسيقى - أو النشيد حسب عبارته- مقارنة بالمكونات الأخرى وظيفة تأثيرية أكبر، لأنها تمتلك قدرة قوية على إثارة انفعالي الرحمة والخوف في النفس وتطهيرها منها. وهذا ما ألح إليه أرسطو حين قال: «ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات»[٥].

وقد سبق أن أشار في كتابه: في السياسة إلى أن القيمة الجمالية للموسيقى تكمن في قدرتها على تهذيب النفس وتطهيرها من الانفعالات الشديدة التي تكون لها انعكاسات سلبية على النفس «كالشفقة والجزع والتهيج العاطفي»[٦]، وأكد ضرورة استثمار طاقتها التأثيرية في التأليف المسرحي لتهديء روع نفوس المتفرجين، وشحن عزائمهم، ودفعهم إلى نشدان الكمال والفضائل الخلقية[٧].

وسواء في الموسيقى أم الشعر، يشي المحتوى الدلالي لمصطلح التطهير وبعده الوظيفي بملامح ذات أساس طبي، وهو ما يستشف من كلمات «العلاج» و«التهديء» و«الدواء»

١- أرسطو: فن الشعر، ص ١٨.

2- ARISTOTE : La poétique ، op.cit، P 189، n (3).

٣- أرسطو: فن الشعر، ص ٣٨.

٤- نفسه، ص ٢٠.

٥- نفسه، ص ٢٢.

٦- أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٤٣.

٧- نفسه، ص ٤٤٤.




الواردة في مقاربة أرسطو له[١]. ولئن كان هذا الأمر قد حذا بأشهر مؤرخي النقد مثل آبركرومبي وديتش وهايمن إلى أن ينبهوا على الأصول الطبية للمصطلح، فإنه يكشف أن المأساة هي «العلاج الذي يستطيع به شاعر المآسي أن ينظف نفوس سامعيه ويعيدهم إلى العاطفة الصحيحة بطريقة التطعيم»[٢].

ويجد النسب الطبي لهذا المصطلح تفسيره في البيئة الطبية التي نشأ فيها أرسطو، فقد كان والده طبيبا، وولدت فيه مهنة أبيه شغفا حادا بهذا المجال العلمي[٣]، كما أن السياق النظري الذي تندرج ضمنه قضية التطهير الشعري هو الرد على أفلاطون الذي هاجم الشعراء والموسيقيين لكونهم يفسدون في تصوره الأخلاق والطبائع، فدافع خلافا له عن الوظيفة الأخلاقية والتربوية التي يؤدونها[٤].

لقد سعت مقاربتا أفلاطون وأرسطو للعملية الشعرية إلى الإحاطة بجهاتها الأربع: علاقتها بالمبدع؛ وبالعالم الخارجي؛ وخصائصها بنيتاها الداخلية ومكوناتها النصية، ثم طبيعة تأثيرها في المتلقي، فكان الشعر في تصورهما بنية من العلاقات الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية المتماسكة، يستجيب بها وجدان الشاعر لإلهام ربات الفن، فيعبر من خلاله عن رؤاه الجمالية للعالم الخارجي من خلال محاكاة ظواهره وأشيائه المادية وتمثيل الأفعال والطباع الإنسانية، وكل هذا يتم بغاية تطهير المتلقي من أهوائه الطائشة وانفعالاته السلبية، وحثه على نشدان الكمال العقلي والفضيلة الخلقية.

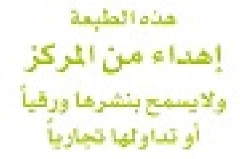
وسواء بالنسبة لأفلاطون وأرسطو ظل مفهوم الخيال مرتبطا بجانبه النفسي وبعده الإدراكي، فلم يربطاه بأي نحو من الأنحاء بالعملية الشعرية، بل إن توظيفهما لمصطلح الخيال ظل مقتصرا –حسب ما هو متوافر من ترجمات حديثة لنصوصهما بلغتها اليونانية –على صيغتين صرفيتين فقط الخيال والتخيل، كما أن تصوراتهما الجمالية ارتبطت أيما ارتباط بطبيعة المجتمع الإغريقي، خاصة بالنسبة لشعرية أرسطو.

١–أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٤٤.

٢– آبركرومبي: قواعد النقد الأدبي، تر: عوض محمد عوض، ص ١٢٤، نقلا عن د.عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢١٠.

٣– د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢٠٩.

٤– د. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص٤٣–٤٤، نقلا عن د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢٩٣.



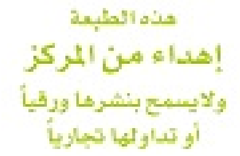
وهنا يجدر التساؤل: كيف قرأ النقلة الأوائل كتاب الشعر الأرسطي من السريانية إلى العربية؟ وما مدى وعيهم بمرجعيته النظرية وأصوله الحضارية؟ وإلى أي حد أثرت طبيعة ذلك الوعي في تمثلهم للجوهر الجمالي للشعرية اليونانية؟ وكيف ترجموا تصوراته النظرية ومصطلحاته المركزية وخاصة مصطلح «المحاكاة» من السياق الجمالي الذي يرتبط بالمسرح إلى مجال الشعر الغنائي الذي لم يكن موضوع بحث أرسطو ولا تفكيره؟ ثم ما نوع إسهامهم في التنبيه على الخاصية التخييلية للعملية الإبداعية؟

٢- مصطلح التخييل في النقول الابتدائية للفلسفة اليونانية:

تميزت النقول المبكرة للتراث الفلسفي اليوناني من السريانية إلى العربية باستعمالها اللافت لمشتقات مادة (خيل) وتوظيفها المضطرد لكلمات الخيال والتخيل والتخييل، وتشي متابعة دلالات هذه الكلمات وتلك المشتقات وسياقات توظيفها بأنها توزعت بين حقول معرفية ترتبط بالنفس والشعر والخطابة والموسيقى، وعرفت توظيفين متباينين: وردت في الأول بمعاني غامضة وبصيغ مترادفة مع الكلمات المنتمية لنفس عشيرتها اللغوية وشبكتها المفهومية؛ واستعملت في الثاني بمعاني واضحة ضمن سياقات دقيقة ومحددة تمثل النواة الأولى لتشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي.

٢-١: في المعنى العام للخيال والتخييل

تعتبر الترجمات العربية للكتب اليونانية حول النفس أول النصوص التي احتضنت كلمات خيال وتخيل وتخييل وانتقلت عبرها إلى السياق الفلسفي، وقد واجه مترجمو تلك الكتب صعوبات جمة عقدت عملهم الترجمي وأربكت جهازهم المفهومي؛ ففضلا عن جهل المترجمين السريان باختلاف الخلفيات النظرية والمرجعيات المذهبية للكتب المترجمة، وعدم تمييزهم أحيانا بين ما ينتمي منها للفلسفية الأفلاطونية والأرسطية والأفلاطونية المحدثة، اصطدموا بغياب مقابلات دقيقة، أو على الأقل قريبة، في اللسان العربي لكثير من المصطلحات النفسية بسبب غياب هذا العلم المهتم بدراسة الملكات الذهنية والنفسية وتصنيفها عند العرب قبلهم، وعدم معرفتهم بالنظام الثقافي والمعرفي العام لدى اليونان، ومما زاد الأمر تعقيدا لديهم ارتباط كلمة خيال في اللسان العربي بمعنى الظلال والأشباح، وهو معنى يبعد عن الدلالة التي تحملها الكلمة في التراث الفلسفي، ووجود كلمة الوهم في



اللسان العربي التي تقترب من أداء المعنى المقصود، الذي هو ملكة الخيال، لكنها تستعمل في المباحث النفسانية بمعنى يختلف عن المعنى الذي كانت تستعمله به العرب.

ولمواجهة هذه المعضلة الترجمية، وبغاية التغلب على إكراهاتها تبنى الرعيل الأول من المترجمين استراتيجية خاصة تقوم على ترجمة المصطلح الفلسفي في نقولهم الابتدائية بأكثر من مقابل عربي واحد[١]. ويعتبر المصطلح اليوناني Phantasia نموذجا دالا في هذا السياق، فأمام وجود كلمة وهم الدالة عند اللغويين والشعراء العرب -كما اتضح- على ما به تدرك الأشياء والموجودات، وفي الوقت الذي تشير فيه كلمة الخيال إلى الفعل التمويهي الذي يقوم به الإنسان، ركز النقلة على المصدر الفعلي للكلمة -أي تخيل- وزاوجوا بينها وبين كلمة الوهم بغاية تقريب مصطلح Phantasia وترجمته إلى العربية، ويتضح ذلك جليا عند الكندي معرفا المصطلح اليوناني في قوله: «التوهم: هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها.»[٢]

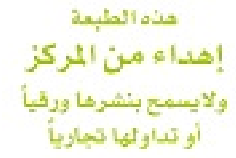
لا يرجع هذا الازدواج الترجمي عند الكندي إلى فقر لغوي لديه، أو عجز عن الترجمة، بل يعود إلى أنه كان يواجه خطابين قويين وعميقين: الخطاب الفلسفي اليوناني والخطاب اللغوي التداولي عند العرب، ولئن أدت به الترجمة المقترحة إلى خلق ترادف بين كلمتي الوهم والتخيل ليصبح كل واحد منهما رديفا للفنطاسيا، فلأنه استشعر أن المحتوى الدلالي والبعد الوظيفي للمصطلح اليوناني غير متحقق في الطبقات الدلالية المترسبة في ذاكرة كل كلمة على حدة، وأدرك أن السبيل لتقريب المصطلح وإبراز دلالته النفسية والإدراكية يتمثل في جمع الكلمتين وتوظيفهما معا، وتركيز النظر على دلالات كل منهما في أفق الرقي بهما لاحقا إلى مستوى الاصطلاحية.

والمتابع لترجمة المصطلح الفلسفي عند العرب عامة، وترجمة مصطلحات الخيال والتخييل خاصة، يلاحظ أن الإجراء الترجمي الذي قام به الكندي هنا يكاد يكون خطة منهجية اتبعها في كل ترجماته، لاسيما تلك المتصلة بمجال الدراسات النفسية القديمة

١- عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، تصدير عام، ص ٢١. أنظر أيضا عبد الهادي أبو ريدة: رسائل الكندي الفلسفية، ص (ل)، د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٧.

٢- الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ١٦٧.





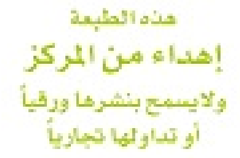
التي احتضنت الإرهاصات المبكرة لتشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وعرفت تداخلا دلاليا وتداوليا لكثير من المصطلحات بسبب غياب الضبط الاصطلاحي عند العرب وقتئذ، ومما يؤكد ذلك تعريفه للحس المشترك، وهو عند أرسطو أول قوة ذهنية من قوى الإدراك الباطني، بطريقة تكاد لا تختلف في شيء عن تعريفه السابق للتوهم والتخيل، بحيث يقول: «الحاس قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته»[(١)]، وينطبق هذا الأمر خاصة على مصطلح «فنطاسيا» الذي تتعدد دلالاته وتترادف مع مصطلحات أخرى، إذ يستعمله بمعنى الموضوع الخيالي[(٢)]، وملكة الخيال[(٣)].

وبالرغم من كل ما يمكن أن يقال عن «اضطراب» المصطلح النفسي عند الكندي، إلا أن أهمية العمل الذي قام به تبرز في كونه قد خطى الخطوات الأولى نحو نحت مصطلح التخييل واستنباته في السياق الفلسفي، بحيث استطاع تخليص كلمتي الخيال والوهم عند العرب من دلالاتهما اللغوية العادية، فضمنهما دلالة جديدة وقربهما من مجال تداولي جديد، فصارت كلمات خيال وتخيل ووهم وتوهم تستعمل في سياق الحديث عن الأنشطة الذهنية التي تقوم بها النفس وتدرك من خلالها العوالم الخارجية، وقد سهل بصنيعه هذا تشكل مصطلح التخييل في السياق الفلسفي، ويسر عمل المترجمين اللاحقين في هذا الصدد الذين أكملوا العمل الذي بدأه، فارتقوا بالكلمة إلى مستوى الاصطلاحية، ومن أبرز هؤلاء قسطا بن لوقا الذي استخدمها بديلا لكلمتي التخيل والتوهم اللتين وظفهما الكندي لشرح معنى كلمة «فنطاسيا» اليونانية، بحيث يقول: «(...) إن الروح التي في التجويفات التي في الدماغ يفعل أفعالا مختلفة، أما الذي في التجويفين المقدمين فيفعل الحس السمعي والبصري والشمي وبعض اللمس، ويفعل مع ذلك التخييل وهو الذي تسميه اليونانيون فنطاسيا»[(٤)].

يتضح هنا أن كلمة «تخييل» عند ابن لوقا تمثل المقابل العربي لكلمة «فنطاسيا»، وهي في تصوره حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في آخر التجويف المقدم من الدماغ. وقد استعمل

١- الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ١٦٧.
٢- الكندي: رسالة في العقل، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٣٥٥.
٣- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٥.
٤- قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص ٨٨.





أيضا كلمة تخييل بمعنى مرادف لكلمة تخيل، في قوله: «(...) وأفعال النفس الحساسة البصر والسمع والشم والذوق واللمس والتخيل»[١]. كما استعملها في نصوص أخرى بمعنى مرادف لكلمة «خيال»[٢]، وهو المعنى نفسه الذي نجده -بوضوح أكبر- عند إسحق بن حنين في قوله مترجما إحدى عبارات أرسطو: «إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين»[٣].

وتفيد متابعة الترجمات النفسانية أن كلمة «تخييل» بدأت تدخل أجواء الفكر الفلسفي، وأصبح الاحتفاء بها يزداد ويتسع بين المترجمين، كما تشير استعمالاتها المبكرة إلى أنها كانت ترد بمعاني مرادفة لكلمات «تخيل» و«خيال» و«فنطاسيا»، وهو أمر يجد تفسيره في خصوصية اللحظة المعرفية التي تمثلها النقول الابتدائية، والتي تؤشر على بداية تشكل المصطلح الفلسفي العربي بمختلف مجالاته العلمية، كما أن القرابة الصرفية والدلالية التي تحكم تلك الكلمات وتجمعها أسهمت بقسط وافر في تعميق بعدها الترادفي وتقويته.

وعلاوة على تلك الاستعمالات، وظفت كلمة تخييل ضمن سياقات مغايرة رادفت فيها كلمات تنتمي إلى حقول معرفية وإطارات دلالية مختلفة، وهو ما يتضح من قول ابن لوقا: «في الحواس والمحسوسات: ١-أصحاب الرواق يحدون الحواس بهذا الحد: إن الحس هو إدراك المحسوسة أو انطباعها. فإن العقل والتخييل هي إدراك يكون بالحواس وبالعضو الرئيس نفسه (...) ٢-وأما أصحاب أفيقرس فيرون أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الأشياء التي من خارج، وأن القوة للنفس والآلة للبدن؛ وأن جميعها بالتخييل يدركان الأشياء الخارجة (...)»[٤]. وقوله أيضا في السياق نفسه: «النطق الذي به سمينا ناطقا إنما يتم بهذه التصويرات التي تتم في الأسبوع الأول من أسابيع الشهر؛ وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود في حيوان ناطق، فإن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما (...) فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل، وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخييلات، فأما الناس فقد تقع لهم تخييلات من الأجناس والأنواع وهي أفكار»[٥].

١- قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص ٩٣.

٢- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٤٨،١٦٣.

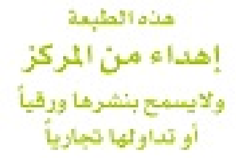
٣- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، ص ٧٠.

٤- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تـر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٢.

٥- نفسه، ص١٦٣-١٦٤.







يفيد توظيف كلمة تخيل بأنها تستعمل بمعنيين: الأول الخيال، أي ملكة الإدراك الذهني التي تبث في النفس صور الأشياء المادية ومظاهرها الحسية؛ والثاني نتاجات الخيال، أي الصور الذهنية التي يتمثل بها الإنسان في نومه أو يقظته أشياء موجودة أو متوهمة. ولئن كان هذا الازدواج الدلالي بين كلمة تخييل وكلمة فنطاسيا يحيل إلى توظيفهما لدى الكندي، الذي كان يستعملها بمعنى الخيـال ونتاجاته في الآن نفسه، فإن ذلك يجد تفسيره في خصوصية اللحظة الثقافية التي تميز فيها تشكل المصطلح الفلسفي العربي بازدواجية الترجمة وترادف مصطلحاتها، نتيجة الإجراء الاختباري الذي طبع وضعها ونحتها.

ويبدو من ترابط كلمة تخييل بكلمات العقل والفكر والفهم أن ابن لوقا لم يكن يقصد المرادفة بينهما، بل التمييز بين نوعين من «التخييلات»: إنسانية؛ وحيوانية؛ ومن ثمة التنبيه على أن للحيوانات غير الناطقة أيضا قوة خيالية تتخيل بها عوالم وهمية، وأن الاختلاف النوعي بينها وبين الخيال الإنساني مرده طبيعة الحركة الذهنية لكل واحدة منهما وخصوصية موادها الإدراكية، بحيث إن تخييلات الحيوان تظل مرهونة بالحس مقتصرة عليه، مما يجعلها مجرد نسخ مكررة لظواهر الواقع العيني، بينما تخييلات الإنساني فتتجاوز حدوده ومعطياته المادية، وتبتكر مواضيع جديدة وجميلة، وذلك لكونها تنفتح على مدارك أخرى كالعقل والحدس وتتفاعل معها. وقد أشار إلى هذا التفاعل بين التخييل والمدارك الذهنية الأخرى بقوله: «إن التخييل قد يكون في الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية»[١].

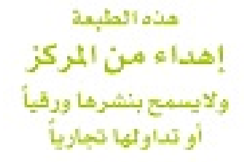
فالتخييل بهذا المعنى هو فعل تخيلي مرتبط بالنشاط الذهني للذات، وهو عنصر فعال ومؤثر في مختلف عمليات الإدراك النفسي، إذ مثلما يتأثر بالنشاط الحسي والعقلي يؤثر فيهما أيضا، وهذا ما تشير إليه نصوص عديدة[٢]، لعل أبرزها قول اسحق بن حنين مترجما كلام أرسطو: «(...) الوهم (...) هو حركة الحس الكائن بالفعل وذلك أن الحس الكائن بالفعل يحركه المحسوس ويحرك هو الوهم، فلهذه العلة لا يمكن أن يكون وهم بلا حس، وذلك أن الحس[٣] يأخذ أوائل علمه من الحواس. فإن قال قائل: إنا ربما توهمنا شيئا لم نره

١- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ص ١٦٢-١٦٣.

٢- نفسه، ص ١٦٩، قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص ٨٨. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧١. أرسطو: كتـاب النفس، تر: إسحـق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص١٧١-١٧٢، ١٧٤.

٣- يستشف من سياق القول أن الصواب هو: وذلك أن الوهم وليس الحس.





قط. فقال قد يمكن أن تكون دابة من عنـز وأيل، ويكون إنسان طيرا، قلنا: إنا إنما نتوهم أشياء مفردة أولا، ثم نركبها ثانيا بأوهامنا. وكذلك إذا توهمنا الصورة المجردة، فإنا إنما نتوهمها جسمانية. والدليل على أن الوهم لا يقدر أن يتوهم شيئا إلا أن تؤدي إليه الحواس أن الذين عدموا أبصارهم لا يقدرون على أن يتوهموا أمر الألوان، فحال الوهم شبيه بحال الحواس (...)»[1].

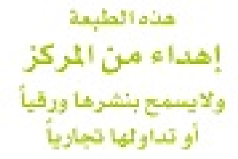
يبدو واضحا هنا أن ابن حنين انساق وراء المصطلح العربي الذي يجعل «الوهم» معادلا لملكة «الخيال»، وهو أمر يؤكد قولنا السابق إن المترجمين، وإن كانوا يرومون نقل مقولات فلاسفة اليونان إلى لسان العرب، إلا أنهم ظلوا يتفاعلون مع المدونة اللغوية العربية، ويحاولون أن يستنبطوا منها ما يسعفهم في نقل معارف ومصطلحات جديدة إلى الثقافة العربية الإسلامية، بالرغم من أن ذلك يتم أحيانا على حساب النسق المعرفي والاصطلاحي لتلك المعارف الجديدة، وهو ما يتبدى هنا من كون إطلاق مصطلح الوهم على ملكة الخيال أدى إلى الخلط بين القوتين الخيالية والوهمية، وهما قوتان متمايزتان على مستوى موقعهما الذهني وطبيعتهما الإدراكية ووظيفتهما النفسية عند أرسطو، إلا أنه خلط مقصود، بحيث يروم التنبيه إلى الجانب الإيهامي في الأنشطة الخيالية والإشارة إلى طبيعتها الخداعية، ويكشف بذلك أن ملأ المصطلحات والمفاهيم بدلالات معينة تحكمت فيه التحديدات اللغوية المبكرة للسياق الفلسفي، كما سنبرز لاحقا.

ويستنتج من النص أن الوهم لا يشتغل دون حس، فهو مصدر حركته الذهنية وأساسها؛ وتتجلى خاصيته الإدراكية في التفكيك والتركيب من جديد، بحيث يفكك المدارك والصور الذهنية التي نقلتها إليه الحواس، لكي يعيد تجزيئها وتركيبها ضمن علاقات جديدة وبصيغ مغايرة لأصلها الواقعي، وهو ما يمكنه من ابتكار أشياء ومواضيع لا مثيل لها في عالم الحس.

ومثلما يتأثر الوهم بالنشاط الإدراكي للحس، تؤثر حركته الذهنية في العقل، لأن بناء الأنساق النظرية، وفهم الأفكار المجردة يتم من خلال بعض التمثلات الذهنية التي يتقاطع فيها الحسي والخيالي. وقد عبر ابن حنين عن ذلك في سياق ترجمته لكلام أرسطو، بحيث قال: «ليس يدرك العقل ولا يفهم شيئا بغير توهم»[2].

١- أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٦٢.

٢- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧٥.



معنى ذلك أن التوهم أو التخييل أو التخيل أو الفنطاسيا، وهي كلها مصطلحات تعني الحركة الذهنية للخيال، تعتبر أداة ضرورية في النشاطين الإدراكي والمعرفي للنفس الإنسانية، ويتبين من استعمالاتها في هذه اللحظة أنها تتسم بالتداخل والترابط، ويلفها الغموض في أحيان كثيرة. ومع ذلك يلاحظ أن توظيفها في بعض النصوص كان ينحو صوب تدقيق دلالاتها وبيان فروقها الاصطلاحية.

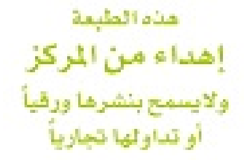
٢-٢: الملامح الاصطلاحية للتخييل في السياق الفلسفي

بالرغم من أن كلمة تخيل اتسمت في كثير من استعمالاتها في النقول الابتدائية للفلسفة بالاضطراب والغموض والتداخل الدلالي والوظيفي مع كثير من الكلمات المقاربة أو المخالفة لها اشتقاقيا، إلا أنها كانت توظف في نقول أخرى بمعاني دقيقة وواضحة تنم عن اتجاهها نحو النضج الاصطلاحي والضبط المفهومي، وهي معاني ستشكل في سيرورتها لاحقا إحدى أبرز السمات المميزة لمصطلح التخييل في بعده الفلسفي، ولعل أبرز نموذج على ذلك النص الآتي: «ما الفصل بين التخيل والمخيل: ١- خروسبس يرى أن بين التخيل والمخيل والخيال فصولا، والتَّخَيُّل هو تأثير واقع في النفس بين في ذاته (...) ٢- وسمي التَّخَيُّل تخييلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه. وكما أن الضياء يرى كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه، كذلك يرى التَّخَيُّل ذاته والفاعل له. ٣- وأما المُخَيَّل فهو الفاعل للتخييل مثل الأبيض والبارد وكل ما يقدر أن يحرك النفس. ٤- وأما المُخَيَّل فإنه تحدث إلى النفس يجري مجرى الأباطيل، يصير إليها من التَّخَيُّل مثل الذي يصارع الأضلال ويروم أن يمسكها بيده، والمخيل له موضوع ما هو المُتَخَيَّل. وأما التخيل فلا موضوع له. ٥- وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي والجنون والذين بهم الجنون»[١].

يكتسي النص قيمته من كونه الأول والوحيد فيما نعلم الذي يقف في القرن الهجري الثالث عند كلمات الخيال والتَّخَيُّل والمُخَيَّل والتخييل مدققا معانيها ومبرزا فواصلها الدلالية وفروقها الاصطلاحية، بناء على تحديد موقع كل كلمة في النشاط الإدراكي ووظيفتها في عملية «الانفعال النفسي»؛ ففعل التَّخَيُّل هو التمثل الذهني للموضوع المُخَيَّل

١- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٤.





للذات، والمُخَيِّل معناه الفاعل للتخييل ومصدر الموضوع الخيالي، أما التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المُخيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري.

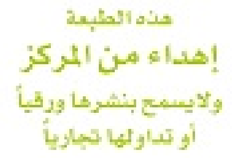
معنى ذلك أن دلالة كل كلمة تتحدد بموقعها في عملية الإدراك النفسي والتفاعل التخييلي مع المعطيات التأثيرية، كما أن العلاقة بينها علاقة ترابط وتفاعل، بحيث يستدعي فعل التخيل فاعلا مُخيِّلا وموضوعا مُخَيَّلا أو خياليا، وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية تأثيرية هي التخييل، ومن ثمة فالعلاقة بين التخييل والكلمات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه.

وتفيد هاته الدلالات أن الاستعمالات المبكرة لكلمة تخيل في النصوص الفلسفية العربية كانت بمعنى التأثير النفسي. وإذا كانت بعض السياقات تؤكد هذه الدلالة من خلال استعمال كلمة تخييل ومعنى التأثير بصيغ متلازمة[1]، فقد أبرزت سياقات مغايرة أن تلك الحركة الانفعالية ذات الأساس الذهني تدفع الذات إلى اتخاذ وقفة سلوكية إيجابية أو سلبية اتجاه الموضوع المخيّل إليها تنتهي بها إلى الإعراض عنه والهرب منه، أو الرغبة فيه وطلبه. ويتضح هذا المعنى من قول إسحق بن حنين في ترجمته لكتاب النفس: «وأما عند النفس الناطقة فالتخييل بمنزلة الأشياء المحسوسة، فإذا ميزته وكان إما جيدا وإما رديئا جاز أن يكون شبيها بالسالبة أو بالموجبة فتطلبه أو تهرب عنه، لذلك لا تفهم النفس شيئا أبدا بغير شيء يتخيل لها عن التوهم (...) فالعقل يدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيل التوهم، فيكون الشيء المدرك إما مطلوبا، أو مهروبا عنه بغير حس (...)»[2].

تتأتى قيمة التخييل وقوته التأثيرية وفق هذا النص من قدرته الإيهامية وقوته الاحتيالية، إذ يوهم الإنسان بحقيقة المواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلوكي معها كما لو كانت متحققة في الوجود، فيقبل عليها أو ينفر منها. وتتبدى قيمة عنصر الإيهام هنا في كونه يمثل شرطا ضروريا لتحقيق الفعل التخييلي، لأن به ينساق الفكر والإدراك العقلي للموضوع الخيالي ويستجيب لمقتضاه التخييلي. وإذا كان هذا الأمر يبرز العلاقة المتفاعلة والمترابطة بين التخييل والإيهام، ويفسر سبب مرادفة المترجمين الأوائل للتخييل والوهم، فإنه يشير إلى أن التوهم حركة للنفس تدل على انسياقها الإدراكي والعاطفي وراء

١- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٤٢، ١٤٨.

٢- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧٧.



المدرك الخيالي دون إيلاء أي اعتبار لصدقه أو كذبه: «إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها: فإما صدقا وإما كذبا. والتي يقضى بها هي الحس والظن والعلم والعقل»[١].

معنى ذلك أن «التوهم» نشاط ذهني ومستوى إدراكي مختلف تماما في منطقه الدلالي وبنيته التمثيلية عن الحس والعقل والحدس والحقائق العلمية والموضوعية، لأن خاصيته الجوهرية تقوم على خرق المألوف والحسي والعقلي وابتداع ما ليس موجودا في الواقع وما لا يقبل الحكم عليه بمعيار الصدق أو الكذب.

وإذا كان هذا النص يخرج «التوهم» من إطار قضية الصدق والكذب، فثمة نصوص أخرى تؤكد أنه يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، يقول ابن حنين مترجما كلام أرسطو: «التوهم إذا حركة لا يمكنها أن تخلو من الحس فلا تكون فيما لا حس له (...) وفي الإمكان أن تكون هذه الحركة صادقة أو كاذبة»[٢]. وفي السياق نفسه يقول ابن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «هل الحواس والتخيلات حق؟ :١- أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق، وأن التخيلات منها حق ومنها باطل.٢- وأما أفيقرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق»[٣].

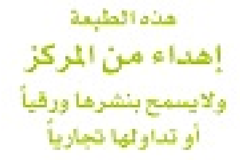
تتجلى قيمة هذه الإشارات في كونها تمثل المهاد النظري لمقاربة الظاهرة الخيالية من جهة صلتها بالصدق والكذب، وقد حظيت هذه القضية بعناية خاصة في الفلسفة اليونانية، وكانت تتحدد المواقف منها بحسب المرجعيات الفكرية والمذهبية للتيارات الفلسفية السائدة آنذاك؛ فكان الرواقيون وأصحاب الفكر الباطني يمجدون الخيالات الملهمة، ويعتبرونها قبسا نورانيا يكشف لهم أسرار الكون؛ في حين كان «العقلانيون» يحطون من قيمة التخيلات، ويصمونها بالكذب والبطلان.

ولم يقتصر النضج الاصطلاحي لكلمة تخييل في السياق الفلسفي خلال لحظة تشكل المفهوم عند هذا الحد المتصل بضبط الدلالات وتدقيق العلاقات بين المشتقات، بل استخدمت أيضا في سياق الحديث عن الشعر، واستعملها متى بن يونس لتحديد إحدى

١- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٦٩.

٢- نفسه، ص ٧١.

٣- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٢.



أبرز خصائصه الجمالية، وذلك في قوله: «وهـذه الوحيدات الأُخَرْ إنما تقـال نحو التخييل والحسن في الاقتصاص لكل واحدة واحدة.»[١]

تجدر الملاحظة هنا بداية أن محقِّقَي ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر قد أحاطا كلمة تخييل الواردة في النص بشكـوك قوية، بحيث ففضل عبد الرحمن بدوي (ت٢٠٠٣م) ترجمتها بـ «التجميل»[٢]، وارتـأى شكري عياد (ت١٩٩٨م) تحقيقها على أساس أنها «التبجيل»[٣]. ويبدو أن شكهما في غير محله، لأن الكلمة شاع توظيفها في السياق الفلسفي قبل متّى بن يـونس، ولأنها مثبتة بوضوح في المخطوط الوحيد للترجمة كما يتبين من تعليق بدوي في هامش تحقيقه[٤]، كما أن سياقها يدل على أن القنائي أوردها بغاية استثمارها وإيضاح الفقرة المترجمة، وهو ما يتأكد حين الانتباه إلى أنه أورد كلمة «تخييل» متعلقة بكلمة «الحسن» ومعطوفة عليها تنبيها منه على أن جمالية «الاقتصاص» -أي الحكاية الشعرية- تتحقق بجماليته التخييلية، ولعل ما يؤكد ذلك أن أرسطو يعتبر أن البناء التراجيدي يستوجب العناية بفصوله التمثيلية وأحداثه العرضية من خلال تقديمها بأسلوب تخييلي ممتع ومؤثر - وهو ما قصده بقوله «إنما تقال نحو التخييل»- وعليه، فلا مجال للشك في الكلمة، وفي أن القنائي وظفها عن وعي، وأراد أن يشير بها إلى أن القص الشعري، بالشكل الذي يفهم به الشعر، لا بد أن يثير «التخييل» في الذهن حتى يكون جميلا ومؤثرا في النفس.

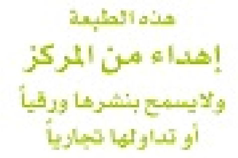
وليس صحيحا الاعتقاد أن توظيف كلمة تخييل مرة واحدة في الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر لا يعتبر مبررا كافيا للحديث عن بداية الانتباه إلى الخاصية «التخييلية» للشعر، بل إن الأمر عكس ذلك؛ لأن المفاهيم في بداية تشكلها تتسم بالاستعمال النادر والمحدود للمصطلحات الدالة عليها، ولأنه ورد في هذه الترجمة مصطلح تميز في لحظة تشكل مفهوم التخييل بتداخله وترادفه مع كلمة تخييل، ألا وهو مصطلح «التوهم» الذي يدل سياق توظيفه على أن متّى بن يونس كان واعيا بالطابع التخييلي للعملية الشعرية. يقول بهذا

١- أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٩٤.

٢- نفسه، ص ٩٤، (هـ) ٤.

٣- أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: د. شكري عياد، ص ٤٥.

٤- يقول: «كذا ولعلها: التجميل»، المصدر السابق، ص ٩٤، (هـ)٤، وكلمة تجميل التي يقترحها تطابق ترجمته الحديثة للنص اليوناني!!! أنظر أرسطو: في الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ١٦.



الصدد: «صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ما هي حريصة من إيسطوريا الأمور من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما إيسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزيئات، وهي بالكلية التي في الكيفية، والكيفيات كل التي كأنها يعرض أن تقال أو تعمل: إما التي بالحقيقة، وإما تلك التي هي ضرورية، كالتوهم الذي يكون في صناعة الشعر عندما تكون صناعة الشعر نفسها تضع الأسماء»[١].

فالتوهم الذي يتحدث عنه النص، والذي يعده مكونا رئيسا من مكونات الصنعة الشعرية لا يبين أن متّى بن يونس كان مدركا للخاصية التخييلية للشعر وواعيا بها فحسب، ولكنه يدل أيضا، وهنا ينبغي استحضار العلاقة المترادفة والمتفاعلة بين التوهم والتخييل التي تبيناها فيما سبق، أن الكلمة كانت تستعمل بوصفها إبدالا لكلمة تخييل. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك أن كلمة «وهم» بمختلف صيغها الصرفية كانت توظف بكثرة في النصوص الفلسفية العربية الأولى مقابل غياب شبه مطلق لكلمة خيال وغيرها من الكلمات المماثلة لها اشتقاقيا، ويستنتج من بعض سياقات ورود كلمة الوهم أنها كانت تستعمل بمعنى الخيال[٢].

إن إدراك متى بن يونس الخاصية التخييلية للشعر وتأكيده عليها يعتبر من أهم النتائج التي قاد إليها توظيف كلمة تخييل وانتشارها بين أوساط المتفلسفين، ويعد صنيعه ذاك من أبرز الاجتهادات التي طبعت قراءة أولئك المتفلسفين للشعرية الأرسطية، إذ من المعلوم أن أرسطو لم يوظف في كتابه: فن الشعر أي مصطلح دال على الخيال أو التخييل، وأولى كل عنايته لـ«المحاكاة» التي جعلها محور العملية الشعرية وجوهرها، فكان ذلك من أكبر الثغرات التي ظلت قائمة في كتابه، وهي ثغرة وعى وجودها وخطورة استمرارها متى بن يونس وغيره من مترجمي ونقلة الشعرية الأرسطية، فسعوا إلى سدها عبر استثمار بعض التوسيمات والإشارات المقتضبة التي تسمح بفتح تصوراته عن المحاكاة على العوالم الخيالية، وربطها بخلاصة بعض الأبحاث النفسية ومصطلحاتها، خاصة تلك التي تشير إلى الأثر التخييلي للصور والمعاني في النفس.

١- أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ١٠٣-١٠٤.

٢- أنظر مثلا أرسطاطاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: الكندي، ضمن: عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، ص ٣١،٣٥-٣٨. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٥٦-١٥٨، ١٦٢-١٦٣. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح، عبد الرحمن بدوي، ص ٦٩-٧٢، ٧٩. أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٨٣.



بيد أن الوعي بوجود تلك الثغرة والسعي إلى سدها لم يكن ممكنا تحققه بسهولة، بل اتخذ مسارات متعددة ومعقدة اقتضتها ضوابط الترجمة واستراتيجيات المترجمين في نقل مفاهيم شعرية أرسطو وتقريبها للأذهان والأفكار، ولذلك يلاحظ أن صاحبي الترجمتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة ضمنا نصيهما جملة إشارات تدل على وعيهما بالخاصية التخييلية للشعر وتنبه عليها، وهي إشارات نلمسها من خلال توظيفهما بعض الإبدالات التي تحيل إلى مفهوم التخييل دون أن تسميه بالمصطلح الدال عليه، بحكم عدم استقرار هذا المصطلح ونضجه في هذه اللحظة.

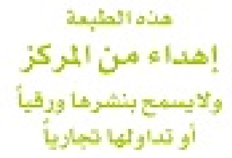
٣- إبدالات مصطلح التخييل عند مترجمي الشعرية الأرسطية:

٣-١ : التشبيه إبدالا للتخييل

ربط متى بن يونس مصطلح المحاكاة الأرسطي بالبلاغة العربية، وترجمه بالتشبيه، فأفرغه بذلك من محتواه الدلالي والوظيفي الذي يعتبر الفن محاكاة لجوهر الطبيعة لا للأشياء، وتصوير للممكن والمحتمل من الأفعال والانفعالات والحوادث، فأصبحت المحاكاة عنده رديفة للتشبيه ومقترنة بها على طول الترجمة، إلى درجة توحي بانتفاء الحدود بينهما ومرادفة أحدهما للآخر. وهذا ما تدل عليه نسبة ورودهما؛ إذ استعملت كلمة تشبيه بمختلف صيغها الاشتقاقية خمسا ومائة مرة، بينما استعملت كلمة محاكاة (حكاية) ستة وسبعين مرة، وورد معا في واحد وخمسين موضع، في حين لم يستعمل مصطلحي «التخييل» و«التوهم» إلا مرة واحدة للأسباب التي سبق ذكرها، ويتضح ذلك من الجدول الإحصائي الآتـي:

المصطلح / الكتاب	«التخييل»	«التوهم»	«التشبيه»	«المحاكاة»	ترادف المحاكاة والتشبيه
ترجمة متى بن يونس لكتاب: في الشعر.	مرة واحدة (٪٥٥,٠)	مرة واحدة (٪٥٥,٠)	١٠٥ مرة (٪٥٧,٣٧)	٧٦ مرة (٪٤١,٥٣)	٥١ مرة (٪٢٧,٨٧)

لا تدل نسبة ورود مفهوم التشبيه في ترجمة متى بن يونس على جهله بالأسس والخلفيات التي يقوم عليها المصطلح الأرسطي فحسب، بل تشير أيضا إلى سعي حثيث لتقريب المصطلح إلى أجواء الثقافة العربية الإسلامية وقراءته بآلياتها، ويندرج ضمن مسعى التأكيد



على أن الأساس التصويري للشعر، الذي يجعل العلاقة بين عوالمه الفنية وعوالم الوجود العيني تمر عبر المماثلة والوصف والتخييل، ولذلك يلاحظ أن القنائي -وهو الذي عاش في بغداد زمن الخليفة الراضي بالله وصاحب اللغويين والبلاغيين والنقاد- لم يعن في ترجمته بأي مصطلح بلاغي آخر من المصطلحات البلاغية الأخرى كالاستعارة والمجاز والتمثيل المتداولة بين المترجمين الأوائل للتراث الفلسفي[1]، ولكنه اكتفى بالتشبيه وحده، وهو مصطلح لم يقصد به معنى المقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو حالة وتقاربا فيها، بل أراد به الأسلوب النوعي في الشعر القائم على الوصف والتصوير.

ويفيد استقراء نصوص المرحلة أن مسلك متى بن يونس لم يكن غريبا عن مسلك الشعراء والمتأدبين والنقاد، فقد احتفى العرب كثيرا بمصطلح التشبيه وبالغوا في العناية به، فعد شعراء الجاهلية والإسلام الوصف القائم على التشبيه علامة دالة على «الشاعرية» ومقياسا محددا لقدرتها الإبداعية وطاقتها الخيالية[2]، ولاحظ المبرد المولود بالبصرة والمتوفى ببغداد (ت٢٨٦هـ) أن «التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتى ولو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبْعِدْ »[3]، وعده ثعلب (ت٢٩١هـ)، غرضا شعريا إلى جانب الأغراض المعروفة[4]، واحتذى به في هذا الرأي تلميذه قدامة بن جعفر المولود بالبصرة والمتوفى بدوره ببغداد (ت٣٣٧هـ)[5]، وبالنظر إلى أهمية التشبيه عندهم أفرد ابن أبي عون (ت٣٢٢هـ) أحد مؤلفاته باسم: التشبيهات، واعتبره ركنا رئيسا من أركان الشعر: «(...) ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه، وذلك لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره.»[6]

١- أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي ص١٩٠، ١٦٨، ١٩٥-١٩٧، ٢١٣، ٢١٩، ٢٥٣. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٥٣.

٢- جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٠٤.

٣- المبرد: الكامل، ٣/ ٩٣، أنظر أيضا ٣/ ١٣٢-١٣٣، ٣/ ١٥٢.

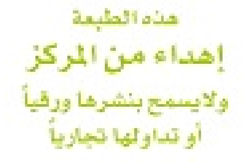
٤- ثعلب: قواعد الشعر، ص ٢٨.

٥- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩١.

٦- ابن أبي عون: التشبيهات، ص ١-٢.





ومن ثمة، فاختيار متى بن يونس مصطلح التشبيه دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى لمرادفته مع المحاكاة لم يكن مصادفة ولم يخل من مقصدية، فقد كان يتفاعل مع الذوق الجمالي السائد في بداية نشأة الدرس البلاغي -في العراق عامة وبغداد خاصة- الذي يولي عناية قصوى للمشابهة في الخطاب الشعري، ويعتبرها علامة مميزة لأسلوبه الفني، خاصة وأن كلمة التخييل مازالت تتلمس طريق النضج الاصطلاحي في هذه اللحظة، وكان بذلك نابعا من إدراك واضح وعميق للخاصية النوعية للشعر في صورتها العامة والمجردة، ومن رغبة أكيدة في التنبيه عليها.

وليس غـريبا والأمر كذلك أن يربط صاحب الترجمة العربية القديمة للخطابة قبل متى بن يونس مصطلح الحكاية -أي المحاكاة- في المرة الوحيدة التي أورده فيها بالتشبيه، وذلك في قوله: «إذا كان التعلم لذيذا، وكذلك أن يكون المرء عجيبا أو متعجبا منه، فإن هذا النحو أيضا من اللذيذات لامحالة، أعني التشبيه والحكاية، وذلك مثل التصوير والنقش وسائر الأفعال التي تحسن التشبيه بالمثال الأول، وإن لم يكن التشبيه لذيذا، فليس يكون السرور في هذا، لكن شيء من السَّلْجَسَة بأن هذا ذاك حتى نعلم ما يعرض من ذلك»[1].

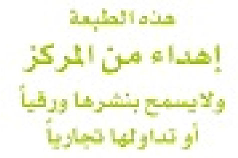
فما يقوله هنا صاحب الترجمة المجهول يبين أن المترجمين السريان لكتب أرسطو إلى العربية عمدوا إلى توظيف بعض المصطلحات العربية الأصيلة بغاية بسط فلسفة أرسطو وتقريبها إلى فهم المتلقي العربي، وهو أمر دأبوا عليه، فكانوا يستعيرون في أحايين كثيـرة مصطلحاتهم ومفاهيمهم من لغة العرب، كما يشيـر إلى ذلك أبو سعيد السيـرافي (ت٣٦٨هـ) في سياق المناظرة التي جرت بينه وبين متى بن يونس، حين خاطبه قائلا: «ما وجدنا لكم إلا ما اسْتَعَرْتُمْ من لغة العرب»[2].

وعليه، فبغاية التنبيه على الجوهر التخييلي للنص الشعري، ربط المترجمون مصطلح «التشبيه» بالمحاكاة ورادفوا بينهما، ووظفوهما معا بمعنى التمثيل والتصوير الفني، تأكيدا منهم الخاصية الجمالية للأسلوب الشعري ووظيفته الإثارية والتأثيرية. ويبدو أنهم انشغلوا في نقل شعرية أرسطو بالإلماح إلى هذه الخصيصة الفنية، والتركيز على توظيف

١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٥-٥٦.

٢- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ١/ ١٢٢.





المصطلحات والمفاهيم التي تبرز الجوهر التخييلي للنص الشعري، وفي هذا الإطار يندرج توظيف صاحب الترجمة لإبدال آخر للتخييل، هو مصطلح التغيير.

٣-٢: التغيير إبدالا للتخييل

احتل مصطلح التغيير في الترجمة القديمة لخطابة أرسطو، وخاصة في القسم الثالث المتعلق بالأسلوب، قيمة بارزة مقارنة بغيره من المصطلحات الأخرى، بحيث ورد بمختلف صيغه الاشتقاقية تسعة وأربعين مرة[١]، وتواتر ذكره -باستثناء موضعين[٢]- في المقالة الثالثة من الكتاب التي تعالج قضايا الأسلوب. وتأتي مادة (شَبَّه)، بمختلف صيغها الصرفية التي لها علاقة بالمعنى البلاغي، بعده في درجة الاستعمال؛ إذ وردت حوالي تسعة وعشرين مرة[٣]، ووظفت تسعة منها في المقالة الثالثة[٤]؛ أما مصطلح المجاز فقد استعمل ثلاث مرات[٥]، بينما وردت مرة واحدة مصطلحات: «الاستعارة»[٦] و«الحكاية»[٧] و«التصوير»[٨]؛ وبالنسبة إلى مادة (خيل) فقد تكررت عشر مرات[٩]، وجاءت صيغها الصرفية على النحو الآتي: تَخَيَّل، وتُخَيِّل، ومتخيَّل، ومُخيّل، ومن بين استعمالاتها تلك يمكن أن اعتبار ثلاثة منها فقط ذات



١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٥٥، ٧٦، ١٨٦-١٨٨، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٤-١٩٧، ٢٠١، ٢٠٤، ٢١٦-٢١٩، ٢٤٧.

٢- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٥، ٧٦.

٣- في الحقيقة إن عدد المرات التي وردت فيها كلمة «شبه» بمختلف صيغها الصرفية يفوق هذا العدد إلى حد بعيد، إلا أن كثيرا من استعمالاتها ليست لها أي قيمة أو علاقة بالحد البلاغي، أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص٤٥، ٥٥-٥٦، ١٩٦-١٩٧، ٢١٩.

٤- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة،ص ١٥٣، ١٦٦، ١٩١، ١٩٧،١٩٦،١٩٣، ٢١٩.

٥- نفسه، ص ١٩٠.

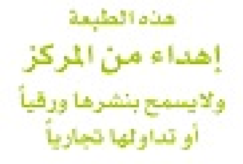
٦- نفسه، ص ١٦٨.

٧- نفسه، ص ٥٥.

٨- نفسه.

٩- نفسه، ص ٥٤، ٨٣، ٩٦، ٩٩، ١٨٤، ٢٠٢.





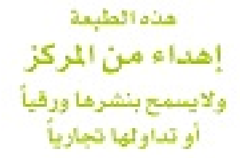
أهمية خاصة[١]، لأنها تندرج في سياق التنبيه على البعد التخييلي للشعر. وهذا ما يوضحه الجدول الإحصائي الآتي:

المصطلح	نسبة ورود المصطلحات في الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة		
مصطلح التغيير	٤٤ مرة	٣٢,٨٤٪	٤٩ مرة ٣٦,٥٨٪
باقي مشتقات مادة (غَيَّرَ)	٥ مرات	٣,٧٤٪	
مصطلح التشبيه	٦ مرات	٤,٥٠٪	٢٩ مرة ٢١,٧٪
باقي مشتقات مادة (شَبَّهَ)	٢٣ مرة	١٧,٢٠٪	
مـادة (وهم)	٢٣ مرة	١٧,٢٠٪	٥٦ مرة ٤١,٧٢٪
مادة (خيل)	١٠ مرات	٧,٤٦٪	
مصطلح مثل	١٥ مرة	١١,١٣٪	
مصطلح المجاز	٣ مرات	٢,٢٣٪	
مصطلح الحكاية	مرة واحدة	٠,٧٤٪	
مصطلح الاستعارة	مرة واحدة	٠,٧٤٪	
مصطلح التصوير	مرة واحدة	٠,٧٤٪	
مصطلح بديل	مرة واحدة	٠,٧٤٪	
مصطلح تحويل	مرة واحدة	٠,٧٤٪	

تدل متابعة سياقات توظيف مصطلح «تغيير» في الترجمة القديمة لكتاب الخطابة -ولاسيما في سياقات استعماله مع مادتي (شبه) و(خيل)، اللتين تحيلان إلى الخاصية النوعية

١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٨٣، ١٨٤، ٢٠٢.





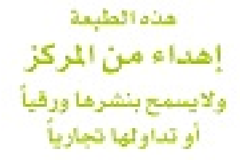
للشعر- أن المصطلح يندرج في معرض تحديد المميزات الأسلوبية للبلاغة ومقوماتها الفنية، وتعيين المكون النوعي للنص الشعري والتنبيه على خاصيته التخييلية. وهو أمر تم في مرحلة متقدمة عن مرحلة ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر، إذ بالرغم من أننا نجهل صاحب الترجمة العربية القديمة للخطابة، ومن ثمة زمن ظهورها، إلا أننا يمكن أن نزعم أنها كانت موجودة قبل ترجمة كتاب الشعر، بدليل أن صاحبها لجأ إلى تعريب مصطلحاتها، وتوظيف صيغ صرفية ولغوية غريبة عن كل ما كان متداولا بين مترجمي الطور الثاني لعصر الترجمة حين تسميتهم لمباحث الشعرية اليونانية وقضاياها، فالشعر عنده هو «الفيوئطي» والخطابة هي «ريطوريقي»، وغيرها من التعريبات التي لم تعد متداولة بين العرب زمن متى بن يونس على الأقل.

ولئن كانت هذه الطريقة في نقل المصطلحات تدعم قولنا بأن تلك الترجمة تنتمي إلى لحظة زمنية متقدمة في سياق تشكل المصطلحات وتوظيفها لدى المناطقة، فإنها تكشف جانبا من الصعوبات التي واجهت نقل الفلسفة اليونانية عامة، والشعرية الأرسطية خاصة إلى العربية، وتبين أن أصحابها استعانوا في ترجمة مصطلحاتها البلاغية بالمصطلحات المتداولة في الدرس البلاغي العربي القديم، ولعل ما يؤكد ذلك تعلق مصطلح «التغيير» وترابطه بمصطلح «المثل» أو «المثال» في الترجمة العربية القديمة للخطابة[(١)]، وهو تعلق يتبين في النص الآتـي: «ثم إن المثال أيضا تغيير، لكنهما يختلفان قليلا. فقول القائل في أخيلوس إنه وثب وثبة أسد هو تغيير. فمن أجل أنهما جميعا كانا شديدين، سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا. وما أنفع المثال في الكلام أيضا! ولكن ينبغي أن نقل استعماله لأنه من الفيوئطي»[(٢)].

فعبارة «إن أخيلوس وثب وثبة أسد» مثال يقوم على التغيير، لأن القائل «سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا» على مجرى تمثيل شدته وقوته، مما يبين أن «المثال» هو نوع خاص من أنواع «التغيير»، وأنه يرقى بالعبارة من مستوى التقرير والمباشرة إلى مستوى الإيحاء والتصوير الفني، وعلاوة على ذلك، فهو أسلوب جار في الكلام اليومي، إلا أنه صفة محايثة للقول الشعري وخاصية مميزة له.

١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٦، ١٩٥-١٩٧، ٢١٣، ٢١٩، ٢٥٣.

٢- نفسه، ص ١٩٥-١٩٦.



وإذا كان واضحا أن «المثال» يقابل في مباحث البلاغة العربية القديمة مصطلح «التشبيه»، فإن السياق العام للنص يوحي بأن مترجم الكتاب يُؤْثر كلمة «مثال» ويفضلها على كلمة «تشبيه»[1]، لكون الكلمة في اعتقاده أكثر تنبيها على الطابع التمثيلي للقول الشعري، خاصة وأن دلالتها العامة تدل على الصياغة التصويرية للمعنى بأسلوب إيحائي، وتشير إلى عملية المقاربة بين الأشياء والظواهر المتباعدة في الحس من خلال إبراز بعض جهات تشابهها وتماثلها؛ كما أنه كان بذلك يتبع سلوكاً لغوياً سائداً في المراحل الأولى من عملية نقل تراث أرسطو إلى العربية، بحيث كانت النصوص الفلسفية العربية الأولى، وخاصة تلك التي تنتمي إلى النصف الثاني من القرن الهجري الثالث، تحفل كثيرا بمصطلح «الأمثال» وكانت استعمالاتها تحيل على المكون النوعي للأسلوب الشعري: أي التمثيل والتصوير الفني[2]. ومما يؤكد ذلك قول قسطا بن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «الذين وضعوا لنا كتاب وصفوا لنا ذلك من ثلاثة ألوان: أحدها طبيعي، والثاني على طريق الأمثال، والثالث على الطريق المأخوذ عن النواميس، والأمر الطبيعي يدبره ويتقلده الفلاسفة وأما الأمر الذي يجري مجرى الأمثال فمأخوذ من الشعراء (...)»[3]. وفي السياق نفسه يندرج توظيف كلمة المثل لدى مترجم كتاب الخطابة؛ وذلك في قوله: «وقد تفعل المثل التي يستعملها الفيوئطيون ما قد يرى حسنا»[4].

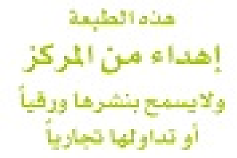
وعليه، فتوظيف كلمة المثل والأمثال والمثال في النصوص الفلسفية العربية الأولى

١- أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، ص ١٩٦-١٩٧.

٢- تجدر الإشارة إلى أن هذا المعنى الذي تستعمل به كلمة مثال لا يقتصر على النصوص الفلسفية فحسب، بل يطبع أيضا نصوصا عربية أصيلة إذ يلاحظ أن الجاحظ قد استعمل كلمة الأمثال بمعنى مقابل للحقيقة (الجاحظ: الحيوان، ٥/ ١٣٤)، كما أن اللغويين والبلاغيين العرب الأوائل كانوا يستعملون تلك الكلمة بمعنى الاستعارة قبل تشكل المصطلح الدال عليها، وهذا ما يشير إليه المضفر بن الفضل العلوي (ت٦٥٦هـ) بقوله في باب الاستعارة: «كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون:فلان كثير الأمثال» (نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص١٣٣).

٣- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٠٨. أنظر كلمات المثل والأمثال والمثال لدى الكندي: رسالة في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ١٠٧- ١٠٨، ١/ ١١٢.

٤- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٢١٣.



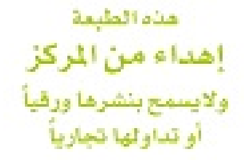
المتوافرة الآن ينم عن إدراك عميق للخاصية «التخييلية» للخطاب الشعري، ورغبة أكيدة في التنبيه عليها، لأن تلك الكلمات كانت تستعمل بمعنى الأسلوب الجمالي الذي يعبر عن الدلالة الشعرية بلغة غير مباشرة تقوم أساسا على الإيحاء والتصوير، وتولد في الوقت نفسه لدى المتلقي- كما يتضح من عبارة «وقد تفعل المثل» في النص الأخير- متعة نفسية عميقة وجميلة بالأشياء التي تصورها وبطريقة التعبير عنها. مما يبرز في النهاية أن تلك الكلمات كانت تشير بمستويات مختلفة إلى الأنواع البلاغية والأساليب التصويرية التي تميز اللغة الشعرية وإلى آثارها الجمالية.

وبالعودة إلى النص الأخير لإبراز طبيعة العلاقة بين مصطلحي «المثل» و«التغيير» في ضوء ما تم تناوله حتى الآن، يلاحظ أن كلمة المثل تستعمل بمعنى «التشبيه»، وأنها جزء من «التغيير» ونوع معين منه، لأن كل «المثل هن تغييرات» ولا يصح العكس. فالتغيير ليس نوعا بلاغيا محددا، ولكنه خاصية أسلوبية تضفي على البنيات التركيبية والدلالية للنص الشعري مسحة جمالية بديعة ومغايرة للمستويات الأخرى للخطاب، أي أنه يشمل كل الأنواع البلاغية ومختلف الأساليب الإيحائية التي تنقل الكلام وتعبر بالمعنى من مستوى التقرير والمباشرة إلى الإيحاء والتصوير.

ولئن كان «التغيير» يشير بهذا المعنى إلى مصطلح المجاز، ولا تقصد به دلالته الخاصة في علم البيان التي تعني تسمية الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، بل دلالته العامة التي تشمل كل كلام بليغ مقابل للحقيقة، والتي تضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام، فإنه يؤدي في الترجمة العربية القديمة للخطابة الوظيفية نفسها التي أداها مصطلح «التشبيه» في ترجمة متى بن يونس ألا وهي الإلماح إلى الخاصية التخييلية للأسلوب الشعري. هذا مع العلم أنه يتميز عن مصطلح التشبيه بكونه أكثر منه توضيحا لهذا الأمر، بسبب أن توظيفه يندرج في إطار تحديد المقومات الجمالية والخصائص الأسلوبية التي تميز الخطابة والشعر وتمايزهما.

والدافع إلى اعتبار مصطلح «التغيير» إبدالا لمصطلح «التخييل» كون صاحب الترجمة العربية للخطابة يعده أسلوبا خاصا بالشعر ومميزا له. يقول في هذا الصدد: «(...) وكل هذه التغييرات تنتسب إلى الشعر»[١]، ويقول كذلك: «(...) وكل هذا لو نطق به النثر،

١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ١٩٢.

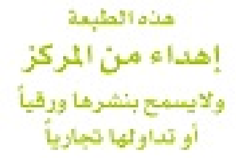


فإنه يهب الأسلـوب برودا وسخرية، فهو أنهم نطقوا بالفيوئيطية في النثـر على غير ما يجمل (...)»[١].

يتحدد الاختلاف النوعي بين الشعر والخطابة في أن لكل واحد منهما طريقته الخاصة في التعبير عن المعنى، إذ يصوغ الشعر المعنى بلغة غريبة وجديدة تخرق العبارات المألوفة والأساليب الواضحة والصريحة، وتنطوي على طاقة إيحائية جميلة وعجيبة؛ أما النثر فإنه يعتمد المباشرة والوضوح في التعبير عن المعنى، ولا يحفل كثيرا بالأساليب الإيحائية، وحتى إذا تضمنها فإن استعماله لها يظل محدودا، كما أنه لا يقصدها لذاتها، بل يوظفها لتحقيق غاية خطابه الإبلاغي أو الإقناعي، يقول معبرا عن ذلك: «(...) فأما في الفيوئيطية فمثل أن يقال اللبن: الأبيض، وما كان من نظائر هذه. وأما في الكلام المنثور فبعضهن لا تحسن البتة؛ وبعضهن إن كن مملولات يعتدن ويكن ظاهرات، لأنهن فوئطيات، وهكذا يكون استعمل هذه في النثر، لأنها تعدل في المتعود وتجعله يبدو غريبا، لكنه ينبغي أن يتوخى القصد في ذلك.»[٢]

فبالرغم من الغموض الذي يكتنف هذا النص، إلا أن صاحبه يقابل بوضوح بين الشعر والخطابة، وينبه على أن ما يصلح لأسلوب أحدهما لا يليق بأسلوب الآخر، ففي النثر يجب أن تسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية الظاهرة الدلالة والمعتادة الاستعمال؛ بينما في الشعر فالأمر عكس ذلك، لأن جمالية لغته تتحدد بمدى تبديله للألفاظ المتداولة وتغييره لمعانيها المألوفة وخلقه لكلمات ودلالات جديدة، يقول بهذا الصدد: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير، لأن الكلمة رسم ما فإن لم توضح شيئا فإنها لا تعمل عملها إلا أن تكون لا حقيرة دنيئة ولا مجاوزة للقدر الذي يستوجب، لكي تكون جميلة؛ فإن الفيوئطية بالحري أن تكون كلاما ليس بالحقير، ولكن جميل (...) فقد ينبغي أن نهب اللغة مظهرا غريبا، فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة»[٣]. ويقول أيضا في السياق نفسه: «ينبغي أن يكون التغيير (...) باللاتي هن أهليات ولا معروفات»[٤].

١- أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، ص ١٩٤. أنظر أيضا ص ١٨٦، ١٩٦.
٢- نفسه، ص ١٩٣.
٣- نفسه، ص ١٨٦.
٤- نفسه، ص ٢١٩.



فالتغييـر أسلوب تعبيري يضفي على اللغة الشعرية –بما ينطوي عليه من غرابة وتعجيب– طابعا جماليا بديعا، وهو لا ينشد تحقيق متعة فنية خالصة لدى المتلقي، ولكن إثارة الحركة الذهنية لخياله، ودفعه إلى الانسياق للمقتضى التخييلي للصور الجمالية الغريبة والعجيبة التي يبتكرها: «والتغيير أيضا لذيذ، وهذا يكون في الطبيعة؛ فإنه أبدا يزيد في الوهم المستولي ويقويه، ومن هنا يقال: «إن تغيير كل شيء لذيذ»»[1]. وتنتج لذة التغيير عن ملاءمته لطبيعة النفس الإنسانية، واستجابته لغريزتها الفطرية التي تنشدّ دوما إلى التبديل والتجديد، وتميل إلى كل ما يضفي على الأشياء معاني مغايرة ويبرزها بمظاهر مختلفة.

وتعد العلاقة بين «التغيير» و«الوهم» في هذا النص بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، ولذلك فعبارة: «فإنه أبدا يزيد في الوهم» تعني أنه أداة لإثارة الحركة الذهنية للخيال، لأن الأشياء التي ترد على النفس الإنسانية بصور جديدة مغايرة لمظهرها المعهود لا تستطيع أن تولد فيها أية متعة فنية أو لذة جمالية إلا إذا تمثلها الذهن وأثارت الحركة الإدراكية للوهم، مما يعني أن لذة التغيير شرط أساس لحركة التخييل. وهذا ما يعبر عنه بقوله: «إن للأمور اللذيذة كرامة وجلالة من قبل أن في كل واحد منها تخيلا أو توهما لشيء هو هكذا»[2].

وبالرغم من أن هذه العلاقة المترابطة بين التغيير واللذة و«التخيل» التي يشدد عليها المترجم لا تتصل بشكل مباشر بالأسلوب الشعري، بل تشمل كل الظواهر والمواضيع التي يدركها الإنسان، وتثير باختلافها عن أصولها المادية خيالاته وأفكاره، إلا أنها تكتسي أهمية خاصة وكبيرة، لأن المترجم سيستثمرها في القول إن جمالية الأسلوب الشعري تتحدد بمدى قدرة مواضيعه وصوره الفنية على إيهام المتلقي وإدخاله في سياقها التخييلي، بحيث يقول: «(...) ينبغي القول بنحو من ذلك الشيء كأنه متخيل أو متوهم عند السامع»[3]، ويقول أيضا: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كانت مخيلة موجهة نحو الأمور الموضوعة وكانت معتدلة»[4].

تكمن أهمية ما يشير إليه المترجم هنا في كونه يعبر عن وعي عميق وواضح بأن الأسلوب

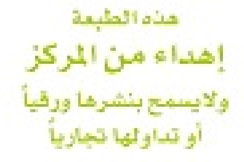
١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٥.

٢- نفسه، ص ٥٤.

٣- نفسه، ص ١٨٤.

٤- نفسه، ص ٢٠٢.





لا يكتسب جماليته إلا إذا استطاع أن يحمل المتلقي على الانسياق وراء العوالم والأفكار الخيالية التي يبتكرها (الأمور الموضوعة)، وأن يذعن لها كما لو كانت متجسدة أمامه. ويبدو أن المترجم، الذي نجهله للأسف الشديد، كان واعيا إلى حد بعيد بهذا الأمر، بدليل أن النص الأخير من وضعه ولا يوجد مقابل له في النص الأصلي من كتاب الخطابة[1]. وإذا كان هذا الأمر يبين أن النقلة الأوائل لتراث أرسطو كانوا يسقطون عليه أفكارهم وتصوراتهم، فإنه يؤكد أيضا أن الإرهاصات الأولى لتشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي تعود إلى النصوص الفلسفية العربية الأولى، وهذا ما تدل عليه كلمة «مُخَيِّلة» في النص الأخير، حيث إنها لم تعد تستعمل بمعنى دلالي عام فحسب، كما هو الأمر مع قسطا بن لوقا، بل أصبح يوصف بها أيضا الأسلوب الجميل الذي ينطوي على طاقة تخييلية خاصة.

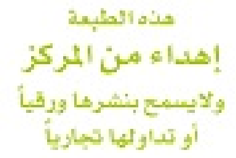
وعلاوة على ذلك، يؤكد النص السابق القول الذي مقتضاه أن مفهوم «التغيير» يعد إبدالا لمفهوم التخييل في هذه اللحظة، لأن قوله: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كنت مخيلة» يوازي دلاليا وتركيبيا قوله السابق: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير». مما يؤكد في الأخير أن «التغيير» و«المخيل» مصطلحان مترابطان وشرطان موجبان لجمالية الأسلوب الشعري وتأثيره.

خاتمة الفصل:

تبين مما سبق أن القرن الثالث للهجرة كان لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل، وهو تشكل اتخذ مساره الفعلي والمتسارع منذ منتصف ذلك القرن في السياقين البياني والفلسفي معا.

ففي السياق البياني بدأت تظهر بشكل لافت الاستعمالات الأولى لمصطلح تخييل في النصوص البلاغية والنقدية، فاتخذ توظيفه منحيين دلاليين متفاوتين: أحدهما عام يرتبط بسيكولوجية الإدراك الذهني، ويترادف فيه مع معنى «الخيال» النفسي؛ والآخر خاص ويتصل بالخصائص الجمالية للنص الشعري وأسراره الإبداعية. وقد لاحظنا أن هذا المنحى الدلالي الثاني يؤشر على بداية تطور نوعي في طريقة مقاربة نقاد هذه اللحظة وبلاغييها للعملية الشعرية، بحيث أصبح تحليلهم للنص الشعري ينطلق من النظر فيه

١- قارن النص الأخير بكتاب أرسطو طاليس: فن الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٢٠٩.



بوصفه معطى إبداعيا يتولد من الفعل التخيلي للذات الشاعرة، ويستهدف تحريك القوى «الخيالية» والعاطفية للذات المتلقية. وقد انبثق من هذه الرؤية وعي جديد يتعامل مع المكونات اللغوية والأسلوبية للنص الشعري بوصفها وسائل جمالية للاحتيال على المتلقي ولإيقاع التخييل في نفسه.

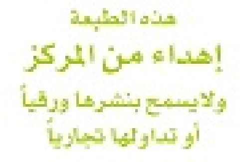
وقد كانت البلاغة أول مجال استعمل فيه مصطلح تخييل؛ إذ ورد في سياق تحديد ماهيتها وبيان خصائصها الجمالية وعناصرها الأسلوبية، فارتبط المصطلح نتيجة التأثر بالدلالات المترسبة في ذاكرة مشتقات مادة خيل –سواء في شعر الطيف أو المفهوم القرآني للتخيل السحري والمفهوم الحديثي للبيان الساحر– بكلمة «الاحتيال» ودل على معنى السحر وتشكل محتواه الاصطلاحي على أساس الجمع بين تلك الدلالات.

وانتهت المتابعة المفهومية لكلمة «خيال» إلى أنها لم تكن تستعمل عند البلاغيين والنقاد الأوائل بوصفها ملكة الإدراك الذهني وأداة الإبداع الفني، وإنما بمعنى الصورة الذهنية الماثلة في النفس، وذلك نتيجة الأثر البالغ الذي مارسه شعر الطيف على تفكيرهم. بيد أن الكلمة التي يمكن اعتبارها مرادفا دقيقا لملكة الخيال الذهني هي كلمة الوهم، لكونها كانت ترد لديهم بمعنى أداة الإدراك الذهني وملكة التمثل النفسي للأشياء والأشخاص والغائبين عن الحس.

أما بالنسبة للسياق الفلسفي فقد بدأ مصطلح التخييل يدخل مجال التداول بمعاني جديدة تضمنتها المباحث النفسية القديمة التي نقلها إلى العربية عن طريق السريانية الرعيل الأول من المترجمين والمتفلسفين، فكان يستعمل بمعنى مرادف لـ «ملكة الخيال» و«الصور الخيالية» ولكلمات التخيل والفنطاسيا والوهم.

وقد انتهى رصد المفهوم إلى أن توظيف مصطلح تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى انتقل من غموضه الدلالي واضطرابه الوظيفي مع قسطا بن لوقا الذي حدد دلالته المفهومية بناء على طبيعة النشاط الإدراكي والانفعال النفسي لمختلف الأنشطة الذهنية، فصار التخيل هو فعل التمثل الذهني للموضوع الخيالي، والمخيل هو الباث لهذا الموضوع، والتخييل هو عملية الانفعال النفسي بمقتضى الموضوع الخيالي، الأمر الذي أسهم في نضج المفهوم واستقراره، ومكن من نقله من سياقه النفسي الأصلي إلى سياق جديد يتصل بجمالية الخطاب الشعري والخطابي، وذلك مع صاحبي الترجمتين القديمتين لشعرية أرسطو، اللذين وظفا المصطلح لأول مرة في كتابي الشعر والخطابة إدراكا منهما



لوجود ثغرة فيهما بسبب عدم مقاربة الجانب النفسي للمحاكاة، وسعيا منهما للتنبيه على هذا الجانب المتعلق بالأثر النفسي والخيالي الذين يولدهما الشعر في نفس المتلقي.

ولم يتأكد وعي مترجمي كتابي الشعر والخطابة إلى العربية بالطابع التخييلي للأسلوب الشعري من خلال استعمال مصطلح تخييل، بل ظهر أيضا -بحكم عدم نضج المصطلح واستقراره- عبر توظيف بعض الإبدالات التي تحيل عليه، كما هو شأن مصطلح التشبيه لدى متى بن يونس الذي يترادف عنده مع مصطلح المحاكاة، ومصطلح التغيير لدى مترجم كتاب الخطابة.




وقد تبين في معرض كل ذلك أن النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية، الذين كانوا يعيشون في أوساط بغداد ودمشق ويحتكون بعلماء البصرة والكوفة، تمكنوا من الإسهام في تطوير الفكر الجمالي القديم وإغنائه بمصطلح جديد يحمل على اجتهاداتهم الخاصة، وهو مصطلح تلاقح -كما اتضح- مع بيئة اللغويين والبلاغيين ومفاهيمهم وتحديداتهم المبكرة لجمالية الخطاب الشعري، بحيث تضمن معاني السحر والخداع كما انطوى على مقاربة قضية الصدق والكذب في الشعر وغيرها من القضايا التي لم تكن موضوع تفكير شعرية أرسطو، إلا أن المفهوم مع ذلك ظل يحمل محددات فلسفية ونفسية واضحة، وهو ما سيؤدي إلى انتقاله إلى بيئتين معرفيتين مختلفتين كل واحدة منهما ستعمل على تأصيله بطريقتها الخاصة... وانسجاما مع رؤيتها المختلفة...

■ ■ ■

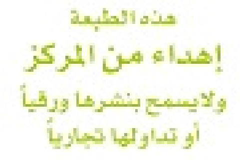
الفصل الثاني
التأصيل الفلسفي لمفهوم التخييل

تقديم

كما هو شأن النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية انتبه الفلاسفة المسلمون إلى أن أرسطو لم يعرض في شعرياته للجوانب النفسية والأنشطة الذهنية التي تتولد عنها العملية الشعرية، فلم يربط الإبداع الشعري بمصدره النفسي المتصل بمختلف الحركات الذهنية التي تقوم بها القوى الخيالية، ولم يبرز من ثمة طبيعة العلاقة بين النشاط الجمالي والفعل الخيالي، ولذلك لوحظت في تلك الشعريات هوة كبيرة بين تصوراته الجمالية التي يعتبر فيها «المحاكاة» أساس الشعر، وتصوراته النفسانية التي يعد فيها «الخيال» مصدر الإبداع والخلق والتغيير.

وقد وجد فلاسفة الإسلام الخُلَّص – ونقصد بهم الفارابي وابن سينا وابن رشد–في العمل الابتدائي الذي أنجزه النقلة الأوائل للشعرية الأرسطية –وضمنهم الكندي– أساسا ومتكأ لإزالة تلك الهوة وتقريب المسافة بين مفهومي الخيال النفسي والمحاكاة الشعرية، مما مكنهم من الرقي بمصطلح التخييل إلى درجة عليا من النضج النظري والوظيفي، فعملوا على تأصيله، والارتقاء به إلى درجة الاصطلاحية في منظومتهم النظرية وأجهزتهم المفهومية، وذلك عبر استثمار حمولته الدلالية وحسن توظيفها وتطويرها بما ينسجم مع فهمهم للشعرية الأرسطية من جهة، ويخدم الشعرية العربية من جهة ثانية.

وإذا كانت منهجيتهم في نقل التراث الأرسطي القائمة على التخلص من الترجمة الحرفية

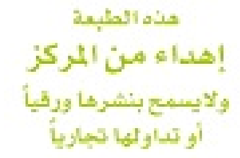


التي تتقيد بالبناء التركيبي للنص، واستبدالها بالشرح والتلخيص، قد ساعدتهم في ذلك، وأعطتهم فرصة أكبر للتصرف في النصوص المنقولة بإقحام رؤاهم ومواقفهم الجمالية فيها، فقد مكنتهم الترجمات القديمة لكتب الخطابة والشعر والنفس من إدراك الخيط الرابط بين الأسلوب الجمالي والتمثيل الشعري والإدراك الذهني، وأفادتهم مصطلحات تلك الكتب في صوغ تصور نظري متكامل ومتناسق للعملية الشعرية يحدد العناصر والمقومات التي تسم أشكالها وغاياتها، ويلم بالقوانين التي تحكمها وتوجهها[(١)]. وهو ما تحقق لهم بفضل مفهوم التخييل الذي أحسنوا استثمار دلالاته النفسية ومضامينه الإدراكية، فنقلوه من مباحث النفس إلى مجال الشعر، فعبروا من خلاله عن تصورهم الفني والوظيفي للعملية الشعرية، مؤكدين بذلك أنهم لم يكونوا مجرد نقلة لكتب أرسطو وشراحا لها، بل كانوا يمارسون قراءة فاحصة لشعريته، يغنونها بآراء وأحكام «مستمدة من صميم نظرية القول عند العرب»[(٢)]، وبتصورات جديدة تستثمر الأسس النظرية والأدوات الإجرائية للمعارف الفلسفية المختلفة.

■ ■ ■

١- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٤.

٢- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٢٠١، ٢٠٦.



المبحث الأول: قوى الخيال الذهني ودورها في الإبداع

تمهيد:

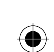
أولى الفلاسفة المسلمون عناية كبيرة بالنفس[١]، فسعوا إلى فهم طبيعتها، والبحث في قواها الباطنية وقدراتها الذهنية والخيالية، وتأتي عنايتهم تلك من إيمانهم بأن العلم بها أعظم العلوم وأهمها، وبكونه يمثل مدخلا لمعرفة جوهر الإنسان[٢]، ويمكن من فهم طرائق اشتغال قوى الإدراك الباطني، ويفيد في فهم العملية الشعرية وتبين دور الأنشطة الذهنية والملكات الخيالية للنفس في بلورتها، عن طريق النظر في نوعية المحاكاة التي يقوم بها الخيال للعالم الخارجي، وطبيعة الخصائص الذهنية والمميزات النفسية التي تسم حركته الإدراكية، وبيان الفرق بين الخيال العادي والخيال المبدع الموظف في الشعر.

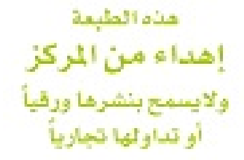
ومن ضمن قوى الإدراك الباطني، حظيت القوى الخيالية للنفس (الخيال، والمتخيلة، والوهم) بقسط وافر من عنايتهم، لكونها تمثل في تصورهم آليات الإبداع، ولكونهم يعتبرون ألا سبيل لإدراك الخصائص الجمالية والوظيفية لمفهوم التخييل دون معرفة طبيعة النشاط الذهني لتلك القوى، ودور كل واحدة منها في عملية الخلق والابتكار، وهذا ما أكدته ألفت كمال الروبي في قولها: «لا يستطيع الباحث أن يتعرف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرف على المخيلة الإنسانية -بوصفها مصدر هذا النشاط الإبداعي (الشعر)- وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى»[٣].

١- مما يدل على هذه العناية أن إسحق بن حنين قد ترجم كتاب النفس لأرسطو إلى العربية مرتين (ابن النديم: الفهرست، ص ٣١١-٣١٢)، وأن الفارابي تعمق في دراسته له وأطال النظر فيه وكان يرجع إليه باستمرار كما تدل على ذلك العبارة التي وجدت مكتوبة على ظهره حين مات، وفيها يقول: «إني قرأت هذا الكتاب مائتي مرة» (ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٥/ ١٥٤)، وإضافة إلى ما ذلك خص ابن سينا موضوع النفس بحوالي ثلاثين رسالة، فاستهل حياته الفكرية برسالة في النفس هي: «رسالة القوى النفسانية»، واختتمها بعد أربعين سنة برسالة أخرى في النفس هي «رسالة في الكلام عن النفس الناطقة» (د. أحمد فؤاد الأهواني: ضمن ابن سينا: أحوال النفس، المقدمة، ص ٥).

٢- أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٣٣.

٣- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٦. أنظر أيضا د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٩-١٠.





ولئن كان الفلاسفة المسلمون قد قسموا الإدراك الذهني إلى ثلاثة مستويات مترابطة ومتداخلة، وتختلف بحسب الآلة الذهنية التي تتحكم فيها، والوظيفة النفسية التي تستهدف تحقيقها، وهي: الإدراك الظاهر، والإدراك الباطن، ثم الإدراك العقلي، فقد أولوا عناية خاصة للقوى الخيالية في النفس.

ذلك أنهم ميزوا بين ملكات الإدراك الظاهر، وقصدوا بها الحواس الخمس، واصطلحوا عليها بقوى الحس و«المشاعر» أيضا، لأنها تشعر بالمدركات الخارجية[1]؛ وملكات الإدراك الباطني، وقسموا قواها الإدراكية بدورها إلى خمس قوى، وهي: الحس المشترك والخيال أو المصورة والمتخيلة والوهم والحافظة، فحددوا لكل قوة من هذه القوى مواقع متراتبة في الدماغ، وأكدوا أنها تختلف عن ملكات الحس الظاهر بكونها لا تدرك الأشياء في تحققها العيني، وإنما بعد غيابها، لأن حضورها في الحس يعوق حركتها الإدراكية ويوقفها.

١ - الحس المشترك:

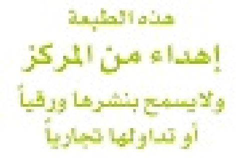
يمثل الحس المشترك أول قوى الإدراك الباطن، ويقع في التجويف الأول من الدماغ[2]. ويمثل بذلك نقطة الاتصال بين الإدراكين: الظاهر والباطن، ومن ثمة مركز الحواس ومجمع الإدراكات الحسية. ويشبه ابن رشد علاقته بالحواس الخمس بالعلاقة بين الأطراف والخطوط المتشعبة ومركزها: «والحال في تصور هذه القوى واحدة من جهة، كثيرة من جهة أخرى، كالحال في الخطوط التي تخرج من مركز الدائرة إلى محيطها، فإن هذه الخطوط كثيرة بالأطراف التي تنتهي إلى المحيط، واحدة بالنقطة التي تجتمع أطرافها عندها وهي المركز. وكذلك هذه الحركات التي تكون عن هذه المحسوسات هي من جهة المحسوسات والآلات كثيرة، وهي من جهة أنها تنتهي إلى قوة واحدة واحدة.»[3]

معنى ذلك، أن الحس المشترك هو الأداة الفعلية للإدراك، لأن عملية الإدراك لا تتحقق

١ - الفارابي: فصوص الحكم، ص ١٥٢. ابن سينا: رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص ٥٦.

٢ - ابن سينا: النفس، ص ٣٥-٣٦، عيون الحكمة، ص ٣٨.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ٥٥، أنظر أيضا الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨-٨٩.



بارتسام بعد حسي واحد للشيء المدرك في النفس، بل تتم من خلال المعلومات الأخرى التي تقترن به، والتي تكون نابعة من حقيقته المادية أو وليدة مقارنته بمعطيات حسية شبيهة أو مناقضة له؛ ذلك أن البصر أو اللمس أو أية قوة حسية أخرى لا تدرك موضوعا ماديا معينا في ذاتها وبذاتها، بل تدركه عبر الإدراكات الخاصة بالآلات الحسية الأخرى، فحين ترتسم مثلا في شبكة بصر الإنسان صورة العسل، يدرك في تلك اللحظة أنه سائل لذيذ المذاق وطيب الرائحة، وهذه المعلومات لم تحصل في الإدراك من حاسة البصر وحده، بل وردت عليه من «الحس المشترك»[(١)].

وبالنظر إلى خاصيته الإدراكية، اعتبره ابن سينا القوة الحقيقية للإدراك الحسي[(٢)]. وميزه عن الحواس الخمس بقدرته على تجريد المدركات عن موادها[(٣)].

٢- الخيال أو المصورة:

يعتبر الخيال أو المصورة ثاني قوى الإدراك الباطن، وهو على صلة وطيدة بالحس المشترك، لأنه يقع بعده مباشرة؛ أي «في آخر التجويف المقدم من الدماغ»[(٤)]، وتقوم حركته الإدراكية بحفظ المعطيات الإدراكية الواردة عليه من الحواس الخمس وتخزينها. ويعد بذلك أكثر تجريدا للمدركات من الحس المشترك وأقوى منه تخليصا للصورة المنزوعة من المدرك عن مادتها[(٥)]، إلا أنه لا يصل في هذه العملية إلى درجة تامة من التجريد والنزع، لأن مواضيعه تظل -بسبب مصدرها الحسي- مشوبة ببعض علائق المادة ولواحقها[(٦)].

ولا تتضمن هذه القوة -بحكم علاقتها الوطيدة بالحس المشترك- إلا الصور الصادقة

١- ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ضمن ابن سينا: أحوال النفس، ص ١٦٦.

٢- ابن سينا: النفس، ص ١٣٣.

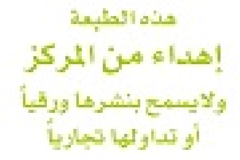
٣- نفسه ص ٣٦.

٤- ابن سينا: النفس، ص ٣٦، ١٥١. تجدر الإشارة إلى أن الفارابي وابن سينا هما الفيلسوفان الوحيدان اللذان انفردا بذكر هذه القوة؛ فقد أشار إليها الفارابي في رسالته: فصوص الحكم، ص ١٥٢، أما ابن سينا فكان يخلط بينها وبين الحس المشترك (أنظر رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص ٤٣-٤٤، عيون الحكمة، ص ٣٨)، وهذا أمر سبق أن نبهت إليه ألفت الروبي في كتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٦-٢٧.

٥- ابن سينا: النفس، ص ٥١. أحوال النفس، ص ٧١.

٦- ابن سينا: النفس، ص ٥١-٥٢.





المستفادة من الحس[١]. وبذلك فهي تفارق القوة المتخيلة التي تعيد إنتاج الصور الحسية، فتركبها بشكل مغاير لجوهرها المادي أو الحركي.

٣- المتخيلة:

أما المتخيلة، فتعد القوة الذهنية الثالثة ضمن ملكات الإدراك الباطن، وتقع في «التجويف الأوسط من الدماغ»[٢]، وتحتل بذلك مرتبة وسطى بين تلك الملكات، لأنها تأتي بعد الحس المشترك والخيال، وتسبق الوهم والحافظة، وهي التي سماها الكندي بـ«المصورة»[٣]، و«الفنطاسيا»[٤]. ويبدو من فعلها الإدراكي أنها تتحرك على نحو مخالف للقوى السابقة، إذ إنها لا تكتفي بقبول الإدراكات الواردة عليها من الحس ولا تقتصر على حفظها، بل تعيد تشكيلها على نحو جديد لا مثيل له في الواقع العيني.

ويحدد الفارابي لهذه القوة ثلاثة أفعال رئيسة هي: حفظ المدركات، وتركيبها، ومحاكاتها: «والمتخيلة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض، في اليقظة والنوم، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب، ولها مع ذلك إدراك النافع والضار، واللذيذ والمؤذي، دون الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق»[٥].

يكشف إسناد دور حفظ مدركات الحس إلى القوة المتخيلة -وهي وظيفة موكولة إلى الخيال أو المصوّرة- أن الفلاسفة المسلمين كانوا يعتبرون في أحيان عديدة الخيال والمتخيلة قوة نفسية واحدة، وأنهم قل ما كانوا يفصلون بينهما. ويلاحظ أن الفارابي يشير هنا إلى ما يميز بينهما، ذلك أنه يرى أن المتخيلة ليست مجرد خزانة لمدركات الحس، بل هي أيضا أداة ذهنية لإعادة إنتاج الظواهر الإدراكية بصور تركيبية جديدة مماثلة لمعطيات الواقع المادي أو مغايرة لها. وإذا كان هذا الأمر يعني أنها تفارق القوى الذهنية

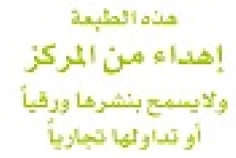
١- ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص ١٦٦.

٢- ابن سينا: النفس، ص ٣٦.

٣- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٩-٣٠٠.

٤- نفسه، ١/ ٢٩٥.

٥- الفارابي: السياسة المدنية، ص ٣٣، فصول منتزعة، ص ٢٨.



السابقة بقدرتها على تغيير ما يرد عليها والتأثير فيه، فإنه يبين أن جوهرها الإدراكي ينطوي على طاقة حركية دائمة ومتجددة، إذ إنها تصوغ ما شاءت من المواضيع والأشياء، وتشتغل في كل الظروف والأوقات يقول الكندي: «(...) إنها تجد ما لا تجد الحواس بتة؛ فإنها تقدر أن تـرُكِّب الصور، فأما الحس فلا يركب الصورة، لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها؛ فإن البصر لا يقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للإنسان في الطبع، ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا (...)»[1].

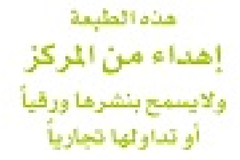
وعلاوة على الحفظ والتركيب، تتميز المتخيلة بخاصية ثالثة هي المحاكاة: «(...) ولها، مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى البعض، فعل ثالث، وهو المحاكاة، فإنها خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها. فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، وأحيانا تحاكي المعقولات، وأحيانا تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي ما يصادف البدن عليه من المزاج»[2].

وتدل خاصية المحاكاة التي تتميز بها أيضا القوة المتخيلة على أن قدرتها الابتكارية لا تقتصر على خلق أشياء جديدة غير موجودة في الواقع العيني فحسب، بل تقوم علاوة على ذلك باستدعاء المعطيات الإدراكية السابقة، فتمثلها، على سبيل المقارنة أو المقاربة، بمعطيات أخرى قد تكون حسية أو عقلية أو انفعالية. وتعد هذه العملية المحاكية صفة غريزية في حركتها الإدراكية، وهو ما يوضحه ابن سينا بقوله: «إن القوة المتخيلة لما فيها من الغريزة المحاكية والمنتقلة من شيء إلى غيره، تترك ما أخذت وتورد شبيهه أو ضده أو مناسبه»[3].

وتتحدد الغاية الإدراكية التي تنشد «المتخيلة» تحقيقها بهاتين الخاصيتين «الإبداعيتين» (التركيب والمحاكاة) في مساعدة النفس الإنسانية على تمثل بعض المعطيات التي يصعب على الإنسان تصورها كما هي في ذاتها، والتي تكون في الغالب معقولات مجردة، كما تتحدد

١- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٩-٣٠٠.
٢- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١٠٨-١٠٩.
٣- ابن سينا: أحوال النفس، ص ١٧٧.





أيضا في حمل الإنسان على الانقياد للأمزجة والغرائز العاطفية التي يقتضيها المحتوى الخيالي للصور المركبة أو المحاكية[١].

بيد أن الحركة الذهنية للمتخيلة لا تستمر على حالة واحدة، إذ يختل نشاطها الإدراكي ويضعف باشتغال الحواس، ويقوى ويتضاعف حين تتحرر من قيود الحس وتتخلص من السلطة الشعورية للوعي والفكر. يقول ابن سينا بهذا الصدد:« والقوة المتخيلة خاصتها دوام الحركة ما لم تغلب»[٢]، ويفسر ابن رشد هذه المسألة بقوله: «فعل هذه القوة يجود بالسكون، ويختل مع حضور المحسوسات»[٣]. ولذلك، فالحركة الإبداعية للمتخلية تبلغ أعلى مستويات تحررها وحيويتها في النوم، لأن فيه تسكن كل قوى الإدراك وتبسط المتخيلة سلطتها المطلقة على كل ملكات النفس، فتخضعها لمنطقها الإدراكي[٤].

وترتبط بالمتخيلة قوة نفسية هامة يسميها الفلاسفة بالقوة النـزوعية، ويضيف إليها ابن سينا صفة الشوقية، وهي قوة يعرفها الفارابي بقوله: «النـزوعية هي التي يكون فيها النـزوع الإنساني بأن يطلب الشيء أو يهرب منه، ويشتاقه أو يكرهه، ويؤثره أو يتجنبه. وبها يكون البغضة والمحبة والصداقة والعداوة والخوف والأمن والغضب والرضا والقسوة والرحمة، وسائر عوارض النفس»[٥]؛ كما يعرفها ابن سينا في نص هام بقوله: «القوة النـزوعية الشوقية وهي القوة التي إذا ارتسمت في التخيل(...) صورة مطلوبة أو مهروب عنها بعثت القوة المحركة الأخرى التي نذكرها على التحريك، ولها شعبتان: شعبة تسمى قوة شهوانية وهي قوة تبعث على تحريك تقرب به من الأشياء المتخيلة ضرورية أو نافعة طلبا للذة. وشعبة تسمى غضبية وهي قوة تبعث على تحريك تدفع به الشيء المتخيل ضارا أو مفسدا طلبا للغلبة. وأما القوة المحركة على أنها فاعلة فهي قوة تنبعث في الأعضاء والعضلات من شأنها أن تشنج العضلات فتجذب الأوتار والرباطات المتصلة إلى نحو

١- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١٠٩-١١٠.

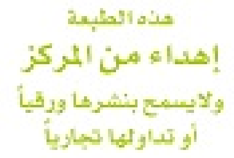
٢- ابن سينا: عيون الحكمة، ص ٣٩.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ٦٤.

٤- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٥، ١/ ٢٩٩. ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢٢٨.

٥- الفارابي: السياسة المدنية، ص ٣٣.





جهة المبدأ وترخيها أو تمدها طويلا، فتصير الأوتار والرباطات إلى خلاف جهة المبدأ»[١].

فـ «النـزوعية» حركة انفعالية للنفس الإنسانية تحول النشاط الإدراكي للقوة المتخيلة من المستوى الذهني إلى المستوى السلوكي، فتدفع الذات المتخيلة إلى طلب الموضوع المخيل إليها أو الإعراض عنه. وتتم هذه العملية النزوعية وفقا لمقتضى الموضوع الخيالي، فإن كان يحث على طلب الشيء المخيل، فإنها تتراخى وتتمدد بالدرجة التي تسمح بتحقيقه وحصوله؛ أما إذا كان يحث على تركه والابتعاد عنه، فإنها تتقلص وتتشنج بالشكل الذي يعوق الوصول إليه.

وتتحقق هذه الاستجابة الانفعالية عن طريق توظيف النزوعية لما يسمى «الحار الغريزي»، وهو طاقة نفسية تحرك مزاج البدن وتعدل حرارة عضويه الرئيسين (الدماغ والقلب) بالقدر الذي يؤثر في العضلات والأعصاب الجسدية، ويدفعها إلى إنجاز الوقفة السلوكية التي يقتضيها فعل التخيل[٢].

ومما يدل على سيطرة النزوعية وقدرتها الكبيرة على تصريف الحرارة الغريزية للنفس وفقا لمقتضى الصورة المرتسمة في الخيال أنها تثير في النفس شهوة النكاح عن طريق الأفعال المحاكية له، فتنهض أعضاء القوة الخادمة للنزوعية إلى تحقيقها بشكل لا إرادي، وهذا ما يحصل في الاحتلام عادة، كما أنها تدفع النائم إلى الضرب والصراخ والفرار[٣]، وتوهم العطشان أنه يروي ظمأه في منامه[٤].

ويشترط الفلاسفة المسلمون لتحقيق هذه الاستجابة الانفعالية وجود نسبة ما بين القوة المتخيلة والقوة النـزوعية، إذ لا بد أن تتشوق النفس للموضوع الخيالي، لأننا «قد نتخيل الشيء، وننـزع إليه من غير أن نتحرك»[٥]. ومعنى ذلك أن ثمة نوعين من التخيلات: تخيلات مؤثرة، وتخيلات غير مؤثرة، وأن عملية التأثير في النفس تتوقف على تحريك النزوعية، بفعل الشوق، للحار الغريزي: «عندما تحرك الصورة الخيالية النفس، تحرك النزوعية الحار الغريزي،

١- ابن سينا: النفس، ص ٣٣. أنظر أيضا ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ٩٧-٩٨.

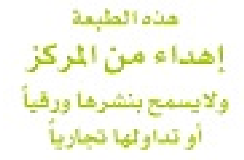
٢- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ١٠٠.

٣- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١١١.

٤- ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢٣٢.

٥- نفسه، ص ١٠٠.





فيحرك هو سائر أعضاء الحركة. ولذلك متى كفت النفس المتخيلة عن التشوق عن التحريك، أو لم تلف بينهما هذه النسبة، كفت الحركة. وذلك أن النزوع ليس شيئا أكثر من تشوق حضور الصور المحسوسة من جهة ما نتخيلها، فإذا حصلت هذه الملاءمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول، تحرك الحيوان ضرورة إلى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة محسوسة بالفعل»[1].

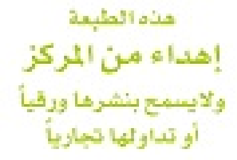
ويقود الحديث عن العلاقة بين القوة المتخيلة والنزوعية، وعن دور الحار الغريزي في دفع النفس إلى القيام بالفعل المخيل إليها إلى الحديث عن العوامل المؤثرة في اشتغالها، وخاصة عن دور الحرارة الغريزية في إطلاق حركاتها أو قبضها. وتندرج هذه المسألة عند الفلاسفة في سياق بحثهم في أسباب تفاوت القوى المتخيلة واختلاف أنشطتها الإدراكية بين الناس، ومن حين لآخر لدى الشخص الواحد. كما تتصل أيضا بتصورهم لأثر التفاعل الحراري بين القلب والدماغ على القوى النفسية المحركة والمدركة. يقول الفارابي في هذا الإطار: «القلب ينبوع الحرارة الغريزية، فمنه تنبث في سائر الأعضاء، ومنه تسترفد، وذلك بما ينبث فيها عنه في الروح الحيواني الغريزي في العروق الضوارب. ومما يرفدها القلب من الحرارة إنما تبقى الحرارة الغريزية محفوظة على الأعضاء. والدماغ هو الذي يعدل الحرارة التي شأنها أن تنفذ إليها من القلب حتى يكون ما يصل إلى كل عضو من الحرارة معتدلا له»[2].

فالقلب هو العضو الرئيس في الجسد ومصدر تلك الحرارة وينبوعها، وإذا كان يبثها في سائر أعضاء البدن وعروقه، فإن الدماغ يعدلها بالدرجة التي تناسب القوة المراد تحريكها. وتكمن أهمية هذه العملية في كونها تحدد العوامل النفسية الباطنية التي تؤثر في اشتغال قوى الإدراك الظاهر والباطن، وتبين أسباب تفاوت الناس في القدرة التخيلية، بل وتباين هذه القدرة لدى الشخص الواحد في لحظات نفسية مختلفة. وهذا ما يوضحه الفارابي بقوله: «إن تخيل القوة المتخيلة إنما يكون متى كانت حرارة القلب على مقدار محدود. وكذلك فكر القوة الناطقة، إنما يكون متى كانت حرارته على ضرب ما من تقدير، أي فعل، وكذلك حفظها وتذكرها للشيء. فالدماغ أيضا يخدم القلب بأن يجعل حرارته على الاعتدال الذي يجود به تخيله، وعلى الاعتدال الذي يجود به فكره ورويته، وعلى الاعتدال الذي يجود به

١- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ١٠٠.

٢- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٩٣.





حفظه وتذكره، فبجزء منه يعدل به ما يصلح به التخيل، وبجزء آخر منه يعدل به ما يصلح به الفكر، وبجزء ثالث يعدل به ما يصلح به الحفظ والذكر»[(١)].

ومعنى ذلك أن المتخيلة لا تشتغل من تلقاء نفسها، وأن القوى الذهنية التي قبلها وبعدها لاتفيدها في عمليتي تركيب الصور المحفوظة فيها ومحاكاتها، إذ العامل الأساس المتحكم في حركتها الإدراكية أن تبلغ الحرارة الغريزية درجة معينة من الاعتدال تختلف عن الدرجات الخاصة بملكات الحفظ والتذكر والتفكير. وإذا كان ذلك يعني أن الإبداع يتوقف في تصور الفلاسفة على درجة اعتدال أمزجة الدماغ، فإنه يفسر سبب اختلاف الحركات الذهنية للمتخيلة تفاوتها في القيام بفعلها الإبداعي، وهو ما يتضح من قول إخوان الصفا: «اعلم أن العلة في تفاوت درجات الناس في هذه القوة ليست من اختلاف جواهر نفوسهم، ولكن من أجل اختلاف تركيب أدمغتهم واعتدال أمزجتها، أو فسادها وسوء مزاجها»[(٢)].

وفضلا عن ذلك، فوقوع المتخيلة بين قوى الإدراك الباطن يجعلها في وضع الفاعل والمنفعل؛ إذ تنفعل بقوتي الحس المشترك والخيال اللتين تسبقانها، وتؤثر في القوتين اللاحقتين لها ألا وهما الوهم والحافظة.

٤- الوهم:

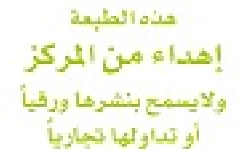
يعتبر الوهم القوة الذهنية الرابعة ضمن ترتيب ملكات الإدراك الباطن، وتقع هذه القوة بعد المتخيلة وتستقر قربها، إذ هي «مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ»[(٣)]. وتتميز عن الملكات الذهنية السابقة بتفوق نسبي في تجريد المعطيات الإدراكية وتقبلها: «وأما الوهم فإنه قد يتعدى قليلا هذه المرتبة في التجريد، لأنه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإن عرض لها أن تكون في مادة، وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية. وأما الخير والشر والموافق والمخالف وما أشبه ذلك، فهي أمور في أنفسها غير مادية، وقد يعرض لها أن تكون مادية، والدليل

١- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص٩٤.

٢- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، ٣/ ٤١٨، أنظر تفصيل هذه القضية لدى ابن سينا: النفس، ص١٦٠-١٦١.

٣- ابن سينا: النفس، ص ٣٦.





على أن هذه الأمور غير مادية، أن هذه الأمور لو كانت بالذات مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق ومخالف إلا عارضا لجسم، وقد يعقل ذلك بل يوجد»[١].

تتحدد الخاصية الذهنية للقوة الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثاوية خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، كالخير والشر والنافع والضار ونحو ذلك من المعاني غير المادية التي لا تدركها النفس اعتمادا على الجوهر المادي للظواهر الحسية أو الخيالية، بل تدركها انطلاقا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة وموضوع الإدراك. ويتضح هذا الأمر من هروب الشاة من الذئب حتى ولو لم يهم بإيذائها[٢]، وحكم السبع على الأحجام الصغيرة للمدركات التي تتراءى له من بعيد بأنها فرائس فيتجه إليها ليصطادها[٣]؛ فما يجعل الشاة تهرب من الذئب إدراكها معنى الخوف من صورته بالرغم من أن هيأته المرئية لا تحمل في ذاتها ما يدل عليه، لأنه لو كان الأمر كذلك لكانت صورته مدعاة لهروب كل الحيوانات منه، كما أن ما يجعل السبع يدرك من صورة بعيدة حجمها الحقيقي ومعناها المرتبط بالافتراس هو القدرة المميزة للوهم، ولهذا فالفلاسفة المسلمون يسمونها أيضا بالقوة المميزة[٤].

وعلاوة على قدرتها على التمييز والحكم على الظواهر الإدراكية، تنطوي القوة الوهمية على طاقة تأثيرية كبيرة؛ إذ تستطيع أن تقنع النفس المدركة بصدق المعاني التي تستنبطها والأحكام التي تقررها، فتدفعها إلى الانقياد لمقتضياتها، حتى ولو خالفت الضوابط والأحكام العقلية، وذلك لأن «الوهم هو الحاكم الأكبر في الحيوان، ويحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا؛ وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المرار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم وإن كان العقل يكذبه. والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون في أفعالهم هذا الحكم من الوهم الذي لا تفصيل منطقيا له، بل هو على سبيل انبعاث ما فقط»[٥].

١-ابن سينا: النفس، ص ٥٢ ، أحوال النفس، ص ٧١-٧٢.

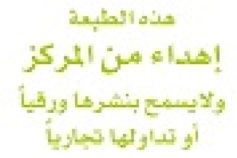
٢- ابن سينا: النفس، ص ٣٥.

٣- ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص ١٦٦ .

٤- ابن سينا: البرهان، ص ٢٥٥. ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢١١-٢١٢.

٥- ابن سينا: النفس، ص ١٦٢ .





بيد أن الأحكام الوهمية لا تحقق غايتها التأثيرية إلا إذا خدمتها القوى الباطنية الأخرى؛ ولذلك فلكي تعاف النفس العسل لا بد أن تورد عليها قوى الحس المشترك والمتخيلة والحافظة صور الأشياء القـذرة والكريهة التي يعافها الإنسان كالمرار ونحو ذلك، فتمثلها له كما لو أنها ماثلة أمامه. وهذا ما يشير إليه ابن سينا بقوله: «الوهم حاكم في الحيوان يحتاج في أفعاله إلى طاعة هذه القوى له»[1].

وتنم حاجة الوهم لتحقيق وظيفته التأثيرية إلى القوى الذهنية الأخرى عن أمر هام في العملية الإدراكية مؤداه أن النفس الإنسانية لا تتفاعل مع العالم الخارجي ولا تنساق إلى الأحكام والصور الوهمية إلا بواسطة تفاعل شبكة معقدة وغامضة من الملكات، يتداخل فيها ويتكامل ما هو حسي وخيالي بما هو فكري وذاكري؛ لأنه حين يقول لنا إنسان ما، سواء كان محل ثقة أم لا، لما نكون بصدد تناول العسل: لا تأكله فإنه مرة مقيئة، فإن الصورة التي يثيرها كلامه في نفوسنا تستدعي «لاشعوريا» المواضيع القذرة التي عرفناها في تجارب إدراكية سابقة، وردود الأفعال السلبية التي تكون قد ولدتها في نفوسنا، فننفر من العسل ليس لأنه فعلا طعام مر ومقيء، بل لأن الحكم الذي تتضمنه الصورة الوهمية استطاع أن يخرجنا من اللحظة الواقعية التي نعيشها فأدخلنا في لحظة أخرى خيالية، وحينها سهل عليه أن يؤثر فينا، ويقبض نفوسنا وينفرها من العسل. إلا أن ذلك لم يكن من الممكن أن يتحقق دون تدخل الذاكرة، وإسهامها في استعادة ما يسهل عملية التأثر.

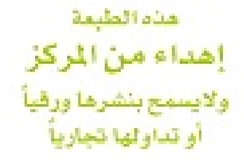
٥- الذاكرة:

تمثل الذاكرة القوة الذهنية الخامسة ضمن ترتيب ملكات الإدراك الباطن، وتقع بعد الوهمية وتستقر في آخر تجاويف الدماغ[2]. وهي قوة يطلق عليها الفلاسفة أيضا إسم الحافظة لأنها تصون ما يؤديه إليها الوهم من مدركات ومعاني جزئية، وبهذا فهي تماثل الوظيفة التي يؤديها الخيال أو المصورة بالنسبة إلى الحس المشترك.

وتنقسم الوظيفة الإدراكية للحافظة أو الذاكرة إلى قسمين: فهي تقتصر على مجرد الحفظ

١- ابن سينا: النفس، ص ١٦٤، ١٤١، ١٣٤، أحوال النفس، ص ٦٨.

٢- ابن سينا: النفس، ص ١٤٨-١٤٩، عيون الحكمة، ص ٣٨، ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢١١.



والتخزين؛ كما تستدعي معاني الأشياء بعد غيابها عن الحس. ويسميها ابن سينا بالذاكرة والمتذكرة، لأنها «تكون حافظة لصيانتها ما فيها، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته، والتصور به، مستعيدة إياه إذا فقد»[١]. ويرى ابن رشد أن الفرق بين الحافظة والذاكرة يكمن في طريقة إحضارها للمدرك، فإن «كان إدراكها متصلا سميت حافظة، وإن كان منفصلا سميت ذاكرة»[٢]. ويعتبر أن الحافظة أفضل من الذاكرة؛ لأن عملية الحفظ أشرف وتتطلب جهدا ذهنيا واستعدادا نفسيا أكبر مقارنة بعملية التذكر[٣]، ثم لأن هذه الأخيرة متضمنة بالضرورة في العملية الأولى.

وكون الذاكرة آخر قوى الإدراك الذهني معناه أنها تحتاج إلى إفادة كل القوى السابقة عليها وإلى خدمتها لها، وذلك بأن تنقل إليها صور المعطيات المادية ومعانيها المتنوعة، وتقدم إليها كل المعلومات المتصلة بها، والتي تتنوع حسب الوظائف الإدراكية الخاصة بكل واحدة منها سواء تعلق الأمر بآلات الحس الظاهر أم بآلات الحس الباطن السابقة، ولهذا يرى ابن رشد «أنها محتاجة في فعلها إلى أن تتقدمها قوتان: قوة الحس وقوة التخيل»[٤].

ولا تحتاج الذاكرة إلى القوى الذهنية المتقدمة عليها لكي تزودها بمواد اشتغالها فحسب، ثم تنقطع بعد ذلك صلتها بها، بل تظل مرتهنة بها في عملية استدعائها للمعاني والأشياء واستعادتها لصورها؛ إذ «إن تذكر المرء شيئا قد نسيه إنما يكون ضرورة بإحضار معنى ذلك الشيء. فإذا أحضرته القوة الذاكرة أحضر المصور صورة ذلك الشيء وركب المميز المعنى الذي ميزه وفصله بأنه إلى المعاني التي تفصلت فمنها يتركب، والمركب هو المفصل. فمعنى الصورة تحضره الذاكرة، ورسمها تحضره المتخيلة، وتركيب المعاني إلى الرسم تعطيه المميزة»[٥].

معنى ذلك، أن الحركة الإدراكية للذاكرة أو الحافظة لا تقتصر على الانفعال بالمعاني والمعلومات التي توردها عليها القوى الذهنية المتقدمة عليها وخاصة الوهم، بل إنها تترجم الانفعال الوجداني إلى استجابة سلوكية؛ حيث إنها تقلب الحركة الذهنية للفعل الإدراكي،

١- ابن سينا، النفس، ص ١٤٩.

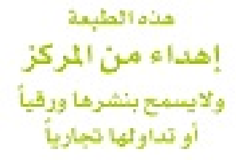
٢- ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص ٢٠٩.

٣- نفسه، ص ٢١٣.

٤- نفسه، ص ٢٠٩.

٥- نفسه، ص ٢١١-٢١٢.





فتعيد تركيب موضوع التذكر بالمعاني والصور التي تمثلته بها النفس في السابق. إلا أن هذه العملية لا تتم دائما بيسر، لأن استعادة النفس لمعطى مادي سابق يمكن أن تصادف ضعفا أو اختلالا في النشاط الذهني لتلك القوى، فتعجز عن إنجاز الوظيفة الإدراكية المنوطة بها أو لا تسهم بالفاعلية المطلوبة في إنجازها، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر سلبا في العملية ككل[١].

وتعتبر درجة اعتدال «الحرارة الغريزية» العامل الأساس الذي يتحكم في الحركة الذهنية للذاكرة، ويؤثر في طريقة استعادتها للمعطيات المترسبة في الحافظة والمخزونة فيها ودرجتها. وقد قدم ابن رشد تعليلا هاما لسبب تعثر الذاكرة واختلال نشاطها، فأوضح أن أمزجة الأدمغة البشرية نوعان: أحدهما شديد الرطوبة؛ والآخر شديد اليبوسة. فأصحاب الأمزجة الرطبة لا يتذكرون الأشياء لأن الصور لا تثبت في الرطوبة، إلا أنهم يتميزون بسرعة الحفظ؛ أما أصحاب الأمزجة اليابسة فيتمسكون بالصور الحاصلة لهم، وتنطبع في ذاكرتهم الظواهر الحسية التي يدركونها، إلا أنهم يكونون قليلي الحفظ[٢].

بيد أن الحركة الإدراكية للذاكرة لا تظل أسيرة القوى الذهنية التي تسبقها، ولا ترتهن كليا بالمعطيات التي تقدمها إليها، بل إنها قد تتجاوزها في أحايين وحالات خاصة، فتبتكر بعض الأشياء التي لم يؤدها إليها الحس «كما حكى أرسطو عن بعض القدماء أنه كان يصور أشياء نقلت إليه بالسماع من غير أن يكون شاهدها»[٣]. ويفسر ابن رشد هذه الظاهرة باتحاد قوى الذاكرة والمتخيلة والمميزة (الوهم) في عملها، وتحررها في لحظة نفسية وذهنية محددة من كل المؤثرات الحسية والمشوشات الفكرية، وهو ما يسهل تحققه لحظة انفراد الإنسان بنفسه في الفضاءات الخالية والرياض المعشبة[٤].

وتتمكن أيضا الحركة الإدراكية للذاكرة في أحيان عديدة من مماثلة القوتين المتخيلة والوهمية في أفعالها التأثيرية، فتولد في النفس انفعالات لذيذة أو مؤلمة بموضوع التذكر بالرغم من أنه غائب عن الحس[٥]، فكثيرا ما يتملك الإنسان الحزن أو يجهش بالبكاء

١- ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص ٢١٢.

٢- نفسه، ص ٢١٤.

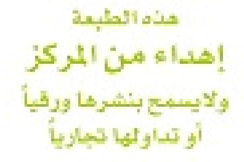
٣- نفسه، ص٢١٢

٤- نفسه.

٥- نفسه.







بمجرد تمثل صورة حبيب مفقود أو استعادة ذكرى حادث أليم، وبالمقابل قد تغمره الفرحة وتلوح على محياه ابتسامة عالية نتيجة تذكره لحظة ممتعة سابقة. إلا أن هذه الاستجابة الانفعالية لا تتحقق إلا بالإسهام الفعال لكل قوى الإدراك الذهني التي تثير الشعور بأكثر لحظات الواقعة المتذكرة إثارة لمشاعر الشوق أو الغضب.

تلك إذن أبرز خصائص قوى الإدراك الباطن ومحددات اشتغالها، وإذا كان تناول الفلاسفة المسلمين لها ركز على النظر إلى كل قوة منعزلة عن غيرها من القوى الأخرى، فليس بسبب رؤية منهجية تجزيئية ومفككة، بل لأن طبيعة المقاربة اقتضت توضيح الخاصية الإدراكية لكل واحدة منها في ذاتها، قبل بيان علاقتها بالقوى الأخرى. ولعل ما يبين ذلك تأكيد الفارابي أن الإدراك الذهني عملية مترابطة تتكاثف فيها القوى النفسية وتتداخل فيها حركاتها الإدراكية، ويتصل «بعضها ببعض»[(١)].

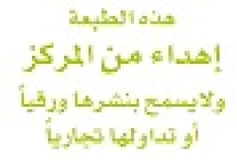
وتكمن أهمية العمل الذي قام به الفلاسفة المسلمون في كونهم أبرزوا العلاقة الوطيدة بين المحاكاة والنشاط الخيالي للنفس، وذلك من خلال الربط بين العوالم الجديدة التي تنتجها ملكة الخيال، وبيان أنها تكون إما تمثيلا لمعطيات حسية سبق إدراكها، فيتم التعبير عنها بصورة مشابهة لأصلها المادي أو مغايرة له، أو تصويرا لموضوعات جديدة لا علاقة لها مباشرة بالعالم الحسي، وفي الحالتين معا ينبني النشاط الخيالي على قانون التجزئ والتركيب من جديد.

كما أن بحثهم قوى الخيال الذهني مكنهم من فهم سبب اختلاف الاستعدادات النفسية والطبيعية للإبداع بين الناس، وتفاوتهم في درجات ذلك الإبداع ونوعيته، بحيث أرجعوا ذلك إلى الطاقة النفسية المركوزة في النفس، والممتدة في تصورهم بين العقل والقلب، والتي تسمح للبعض بسرعة الخلق والتمثل النفسي والإبداع الذهني للصور والأخيلة، وتجعل البعض الآخر يعرف صعوبة في خلق الصور والعوالم الخيالية.

وقد مثلت هذه المقاربة أساسا نظريا هاما للنظر في الشعر، والبحث في طبيعته الخيالية، ووظائفه التخييلية، وهو ما يتجلى في مفهومهم للتخييل الشعري.

■ ■ ■

١- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١١٥.



المبحث الثاني
من التخييل النفسي إلى التخييل الشعري

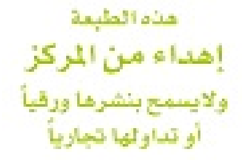
تمهيد :

تبرز أهمية العمل الذي قام به الفلاسفة المسلمون في كونهم استخلصوا الدلالات النوعية الدقيقة لمصطلح التخييل، فنقلوها من سياقها النفسي وربطوها بالعملية الشعرية وبخصائصها الفنية ووظائفها النفسية، فلم يعد التخييل مصطلحا نفسيا، كما لم يظل متنازعا بين مباحث وحقول معرفية متنوعة، بل أصبح مقتصرا على الشعريات مرتبطا بها، وقد أسهم الفارابي في هذه النقلة، بحيث خصص المصطلح بالشعر، فتمكن من إقامة «نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لملكة التخيل عند الشاعر، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي»[١].

ولم تكن هاته النقلة من السياق النفسي إلى الشعري أن تحقق بيسر، فقد اعترضتها بدورها عوائق لغوية وثقافية عديدة، ترجع أساسا إلى المحتوى النظري لمصطلحات كتاب الشعر وأصولها الحضارية، وكذا إلى طبيعة اللغة الوسيطة التي قدمت بها القناة المترجمة تلك المصطلحات والتصورات إلى الثقافة العربية، وهو ما انعكس جليا على طريقة الفارابي في التنبيه على الخاصية التخييلية للشعر وتأكيد فاعليتها الجمالية ووظيفتها النفسية، وهي طريقة اتسمت بمظهرين: ففي الأول توسل بالمصطلحات التي سادت في النصوص الفلسفية العربية الأولى، وسبق أن اعتبرناها إبدالات لمفهوم التخييل؛ أما في الثاني فقد وظف مصطلح التخييل اقتداء بـمتى بن يـونس. ويتبين هذا المسلك الذي انتهجه من خلال تتبـع مصطلحات رسالتـه في قوانين صناعة الشعراء، ومقارنتها بمصطلحات رسالة أخرى موسومة بكتاب الشعر، والتي يبدو أنه ألفها بعد الأولى[٢]:

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢١. أنظر أيضا: د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٤٨.

٢- نشر هذه الرسالة أيضا د. محمد سليم سالم بعنوان «جوامع الشعر» ضمن كتاب أبي الوليد بن رشد:



المصطلحات / الرسالة	مصطلح التخييل	مادة (خيل)	مادة (شبه)	مادة (حاكى)	مادة (مثل)	مادة (وهم)	ترادف التشبيه والمحاكاة	ترادف التشبيه والتمثيل
مقالة في قوانين صناعة الشعراء	٠	٠	١٦ مرة ٣٨,٠٩٪	٩ مرات ٢١,٤٢٪	٩ مرات ٢١,٤٢٪	٤ مرات ٩,٥٢٪	٣ مرات ٧,١٤٪	مرة واحدة ٢,٣٨٪
كتاب الشعر	٤ مرات ٥,٨٨٪	٢٤ مرة ٣٥,٢٩٪	مرة واحدة ١,٤٧٪	٣٩ مرة ٥٧,٣٥٪	٠	٠	٠	٠

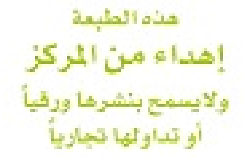
يرجع الاختلاف بين مصطلحات الرسالتين إلى خصوصية الزمن الثقافي لكل واحدة منهما، إذ يبدو أن الفارابي قد ألف الأولى في لحظة زمنية غير بعيدة عن لحظة ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر؛ أي قبيل اكتمال تشكل مصطلح التخييل واستقراره في مجال الإبداع الفني، هذا مع العلم أن الرجلين كانا متعاصرين، وقد توفي الفارابي بعد متى بن يونس بإحدى عشرة سنة، وهي لحظة دقيقة في تاريخ المصطلح كما رأينا سابقا، وقد تميزت بتوظيف المترجمين لمصطلحات التشبيه والمحاكاة والتمثيل والوهم، وباحتفائهم بها بغاية الإحالة إلى الخاصية التخييلية للنص الشعري، دون تسميها بالمصطلح الدال عليها.

وخلافا للرسالة الأولى، اتسمت الرسالة الثانية بتوظيف ملحوظ لمصطلحي المحاكاة والتخييل ولبعض مشتقاتهما مقابل غياب كلي للمصطلحات السابقة الواردة في الرسالة الأولى باستثناء فعل «يشبه» الذي ورد فيها مرة واحدة. وإذا كان ذلك يقود إلى الاعتقاد بأسبقية مقالته في قوانين صناعة الشعراء، فإن ما يرسخه أن الفارابي قد وسم حديثه في بداية الرسالة بالإيماء، وبأنه سيكتفي بالتنبيه إلى أبرز ما يحضره وقت تأليفها، ولعل شعوره بعدم كفاية ماقدم لتحديد الخاصية النوعية المميزة للشعر والإحاطة بها، هو الذي دفعه إلى تأليف رسالة ثانية تربط بوضوح التخييل بالشعر[(١)].

تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٧١-١٧٥. وقد اعتقد أنها لم تنشر من قبل(ص١٦٨). وستعتمد هذه الدراسة على تحقيق د. محسن مهدي لها، ليس لأنه يسبق زمنيا عمل د. سليم سالم، بل لأنه من المرجح أن يكون عنوانها الحقيقي هو «كتاب الشعر»، خاصة أن الفارابي ذاته يسميها كذلك في كتابه: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٦، ١١٨٨، كما أن حازما القرطاجني يشير إليها بالعنوان ذاته (منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٦).

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ١٥٠.





ولئن كان سيفيد بصنيعه هذا في تأصيل مصطلح التخييل الفلسفي، وسيمكن من إنتاج تصور نظري متكامل للعملية الشعرية، يحدد طبيعة علاقتها بالواقع الموضوعي والانفعالات النفسية والرؤى الجهالة للمبدع، وبالخصائص الدلالية والإيحائية لخطابها اللغوي، ثم بالآثار النفسية التي تحدثها لدى المتلقي، فمن الملاحظ أن لحظة بداية تشكل المصطلح ستظل مؤثرة في قراءة الفلاسفة المسلمين لكتاب الشعر عامة، وفي توظيفهم لمصطلح التخييل خاصة، بحيث سيستمر ربط مصطلحي التخييل والمحاكاة بالمصطلحات البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل، كما يتضح من الجدول الإحصائي الآتي :

الرسالة / المصطلح	ابن سينا: فن الشعر	مجموع المصطلحات	ابن رشد تلخيص كتاب في الشعر	مجموع المصطلحات
مصطلح المحاكاة	٧١ مرة ٣٩,٢٣٪	٩٦ مرة ٥٣,٠٥٪	١٠١ مرة ٤١,٣٩٪	١٣٣ مرة ٥٤,٥٠٪
المشتقات الأخرى لمادة (حاكى)	٢٥ مرة ١٣,٨١٪		٣٢ مرة ١٣,١١٪	
مصطلح التخييل	٢٥ مرة ١٣,٨١٪	٥٥ مرة ٣٠,٣٨٪	٢٨ مرة ١١,٤٧٪	٣٥ مرة ١٤,٣٥٪
المشتقات الأخرى لمادة (خيل)	٣٠ مرة ١٦,٥٧٪		٧ مرات ٢,٨٦٪	
مصطلح التشبيه	١٧ مرة ٩,٣٩٪	٣٠ مرة ١٦,٥٧٪	٤٧ مرة ١٩,٢٦٪	٧٦ مرة ٣١,١٥٪
مصطلح الاستعارة	٦ مرات ٩,٣٩٪		٥ مرات ٢,٠٤٪	
مصطلح المجاز	مرة واحدة ٠,٥٥٪		مرة واحدة ٠,٤٠٪	
مصطلح الكناية	٠		مرتين ٠,٨١٪	
مصطلح التمثيل	٠		مرة واحدة ٠,٤٠٪	
مصطلح التغيير (الإبدال، النقل)	٦ مرات ٣,٣١٪		٢٠ مرة ٨,١٩٪	



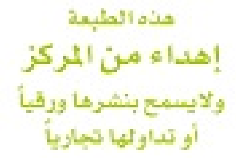
يبدو جليا في الجدول الإحصائي أن مصطلح المحاكاة قد هيمن على كل المصطلحات الواردة في تلخيصي ابن سينا وابن رشد بما فيها مصطلح التخييل، وأن نسبة الفرق بينه وبين هذا الأخير بلغت لدى ابن سينا٢٥،٤٢ ٪ ولدى ابن رشد ٢٩،٩٢ ٪، وهي نسبة هامة. ويعود السبب في ذلك إلى القوة النظرية والثقل المفهومي لمصطلح المحاكاة في سياقه الأصلي بوصفه جوهر كتاب الشعر، دون أن يعني ذلك أن المحاكاة كانت أكثر أهمية وقيمة عندهم من مصطلح التخييل؛ لأنهم كانوا يوظفونهما في كثير من الأحيان بمعنى مترادف ومتداخل، ولذلك يلاحظ أن المحاكاة والتخييل يشكلان معا النسبة الغالبة من مجموع مصطلحات التلخيصين، إذ تكررا لدى ابن سينا ١٥١ مرة مقابل ٣٠ مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى؛ بينما تكررا لدى ابن رشد ١٦٨ مرة مقابل ٧٦ مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى.

أما بخصوص المصطلحات البلاغية، فيدل توظيفها على المنحى الجديد الذي أصبح يطبع اشتغال مصطلحي التخييل والمحاكاة في الخطاب الفلسفي، والذي تميز ببداية انفتاحهما على مباحث الدرس البلاغي العربي. ولئن كانت إرهاصات ذلك قد بدأت مع مترجمي كتابي الخطابة والشعر، فقد اتخذت منحى مغايرا لدى ابن سينا وابن رشد، حيث نظرا إليها باعتبارها وسائل جمالية للتخييل.

١- المفهوم الفلسفي للتخييل :

تأثر الفلاسفة المسلمون في تصورهم الجمالي للشعر بنزوع منطقي واضح، فربطوا مختلف مستويات الخطاب بغايتها المدنية في الحياة اليومية للإنسان، وقد انعكس ذلك على مفهومهم للتخييل، فركزوا في تعريفهم له على جانبه الوظيفي وأثره النفسي أكثر مما ركزوا على عناصره الجمالية ومقوماته الأسلوبية. ولذلك يلاحظ أنهم ما انفكوا يستخدمون - في معرض توظيفهم لمصطلح التخييل- جملة من الدوال التي تحيل إلى بعض الحالات والانفعالات النفسية، وتكشف أنه استجابة ذهنية للمتلقي تبرز على مستوى انفعالاته أو أفعاله، وتترجم درجة تأثره بموضوع التخييل ونوع انسياقه لطريقة تشكله. يقول الفارابي بهذا الصدد: «(...) جودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب منه أو النـزاع إليه أو الكراهة له، وإن لم يقع له به تصديق (...) وتستعمل جودة التخييل فيما يسخط ويرضي وفيما يفزع ويؤمن وفيما يلين النفس وفيما يشدها وفي سائر عوارض النفس. ويقصد بجودة التخييل أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض





نحوه وإن كان علمه بالشيء يوجب خلاف ما يخيل له فيه. وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثـرونه ويجتنبـونه بالتخيل دون الروية، إما لأنه لا روية لهم بالطبع أو أن يكونوا اطرحوها في أمورهم»[١]، وفي السياق نفسه، لكن بعبارات مختصرة يقول ابن سينا: «التخييل: هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة»[٢].

فالتخييل انفعال جمالي تذعن فيه نفس المتلقي -بشكل لا واع وغير فكري- لمقتضى القول الشعري، فينساق ذهنه للصور والعوالم المخيلة إليه، وهو وإن كان لا يروم إقناع النفس وحملها على تصديق موضوع التخييل، فإن فعله لا يتحقق إلا إذا استطاعت الأحكام الجمالية التي ينطوي عليها إثارة الحركات الخيالية للقوى الذهنية، وأن تغلبها على الحركة الإدراكية للقوى العقلية (الروية والفكر)، فتحرر المتلقي من سلطانها، وتدفعه من ثمة إلى أن يتوهم صدق ما خيل إليه فينساق لمقتضاه الانفعالي. ويرى ابن سينا أن هذا الأمر يعرض للإنسان إذا تمثلت له الأشياء بصور مخالفة لما جرت به عادتها ولما تستوجبه طبيعتها المادية أو الحركية[٣].

ويشي تنبيه فلاسفة الإسلام على الجوهر التأثيري للتخييل بأنه ليس غاية في حد ذاته، وإنما له مقاصد في غيره أبرزها «المقصد العملي» الذي يستهدف حث المتلقي على القيام بعمل أو تركه[٤].

ولا يمارس التخييل -كما تشير الجملة الأخيرة من نص الفارابي- تأثيره في صنف خاص من الناس دون الآخرين، بل إن فعله يمس كل البشر سواء كانوا غير عقليين بالطبع، أي لا يحكمون رويتهم في إدراكاتهم، أم كانوا عقلانيين، «لأن التخييلات أشد وقعا في النفوس من الحقائق والوقائع، لذلك من يتقن صناعة التخييل يكون أشد تأثيرا من الذين يحترفون البرهان»[٥]. والسبب في ذلك أن التخييل يوافق طبيعة النفس الإنسانية التي تنشد غريزيا

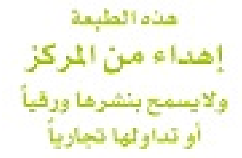
١- الفارابي: فصول منتزعة، ص ٦٣-٦٤. أنظر كذلك: إحصاء العلوم، ص ٨٤-٨٥.

٢- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٥.

٣- ابن سينا: التعليقات، ص ١١٧.

٤- محمد المصباحي: «صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية»، ص ٢٦.

٥- نفسه.



إلى المواضيع الجميلة والجديدة التي تخرق التشكلات المبتذلة والمألوفة للظواهر الإدراكية، فتصوغها بصور مغايرة ومفاجئة وبأسلوب عجيب وممتع[1].

ويتخذ الانفعال الغريزي الذي يحدد ماهية التخييل ووظيفته مظهرين اثنين: فالأول يكون مجرد تأثر عاطفي ولا يتولد عنه أي موقف سلوكي، وهذا ما تشير إليه كلمة «التعجب» في تعريف ابن سينا؛ أما الثاني فهو انفعال نفسي تتولد عنه وقفة سلوكية للمتلقي اتجاه الشيء المخيل إليه، وهذا ما قصده الفارابي بقوله في النص أعلاه: «أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض نحوه». ويعود التمييز بين هذين المستويين من التخييل إلى الطبيعة الجمالية للقول الشعري وخاصيته الوظيفية؛ حيث إنه خطاب لا يستهدف إثارة وقفة سلوكية لدى المتلقين تنسجم ومقتضى مضمونه الإيحائي فحسب، بل يقتصر أحيانا على بث المتعة الفنية الخالصة في نفوسهم. وقد أشار ابن سينا إلى هذا التمييز بقوله: «والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية»[2]. ومن رأيه أن الشعر العربي يتميز عن الشعر اليوناني بتضمنه لهذين المستويين معا: «فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل»[3].

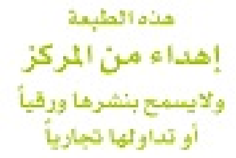
وقد كان الفلاسفة المسلمون ينطلقون، في تأكيدهم الوظيفة التأثيرية للتخييل، من تصور هام مؤداه أن القول الشعري عملية خداعية تحتال على المتلقين بالعوالم والمواضيع الجمالية التي تتضمنها لتخلق لديهم وهم مشابهتها للواقع المادي، ولتحملهم بذلك على الانسياق لمقتضاها التخييلي. الأمر الذي يبرز أن التخييل في تصورهم نشاط ذو طبيعة «سحرية» خالصة، ولعل مما يؤكد ذلك أنهم كانوا يقرنون مصطلح التخييل -في سياقات عديدة وبدرجات لافتة- بدال «الحيلة»[4]. ولاشك أن الربط بين الشعر والسحر، والنظر

١- الفارابي: إحصاء العلوم، ص ٨٤. ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٣- نفسه، ص ١٧٠.

٤- أنظر بهذا الخصوص ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ٢٢-٢٣، الخطابة، ص ١٠٤.



إلى الفعل التخييلي باعتباره عملية احتيالية أمر غريب عن شعرية أرسطو، الذي وإن أكد الجانب التأثيري في الشعر إلا أنه نظر إليه نظرة علاجية تتصل بالتطهير، وهو أمر إن دل على شيء فإنما يدل على استمرار حضور المفهوم البياني للتخييل في المفهوم الفلسفي، خاصة الجانب المتعلق منه بالبعد السحري الذي رسخه القرآن الكريم والحديث الشريف كما رأينا في السابق.

وليس معنى ذلك أن المفهوم الفلسفي للتخييل مع شراح الشعرية الأرسطية تأثر كليا في هذا المستوى الدلالي بالمرجعية البيانية، بل لقد استثمره وأغناه بتصور جديد يؤكد الطابع التشكيلي للتخييل وأساسه القياسي، وهو ما يتضح من قول ابن سينا: «المقدمات الشعرية هي المقدمات التي من شأنها، إذا قبلت، أن توقع للنفس تخييلا لا تصديقا»(١).

فجملة الشرط الاعتراضية «إذا قُبِلَتْ» تبين أن حصول التخييل في النفس يتوقف على تسليمها بأحكام القياس الشعري وتوهمها صحة نتائجه «وهنا يكتسب التخييل معنى آخر غير «التأثير»، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا. فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة»(٢).

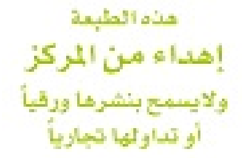
ويتضح معنى التشكيل والتصوير الفني لمصطلح التخييل من خلال بعض السياقات التي كان يرتبط فيها استعماله بمصطلح المحاكاة، والتي كان يستعمل فيها هذا الأخير بوصفه وسيلة من وسائل تشكله، مثال ذلك اعتبار ابن سينا أن المقدمات الشعرية: «ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة. ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر. وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها مقدمات خالية عن الحكاية أصلا، إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط»(٣).

١- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٥-١٦، البرهان، ص ١٦-١٧، ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٩٦.

٢- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٢٧.

٣- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٦-١٧. أنظر أيضا الفارابي: كتاب الشعر، ص ٧٣.





ليس المقصود بالتخييل هنا الانفعال النفسي بالعملية الشعرية، بل الصور الفنية الناتجة عن محاكاة العالم المادي وتمثيل مواضيعه بعضها ببعض على أساس المشابهة. ومن ثمة، فكلمة تخييل كانت تستعمل لدى الفلاسفة المسلمين بمعنى مادة الشعر وأداته الإبداعية، وقد كانت ترادف بهذا المعنى كلمة المحاكاة وترتبط بها. ومن أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول ابن سينا: «(...) والشعر يستعمل التخييل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع.»[1].

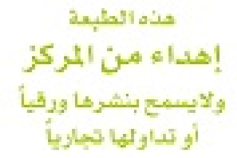
يضع ابن سينا في هذا النص «التخييلات والمحاكيات» في مقابل «التصديقات المظنونة والمشهورة»، ويميز بينهما على أساس تنوع مواضيعهما وتجددها أو ثباتها ومحدوديتها، مما ينم عن وعيه العميق بالجوهر الحركي للتخييل وطابعه الامتدادي، ويدل على أنه يعتبر أن أي محاولة للإحاطة الدقيقة والشاملة به سيكون مآلها الفشل ما لم تدرك أن مواضيعه وصوره الجمالية دائمة التشكل والتغير إلى حد يستحيل معه حصرها أو تحصيلها، وما لم تصغ تعريفها له على ذلك الأساس.

ويستمد التخييل هذه الطاقة الإبداعية من الحركة الإدراكية للقوة المتخيلة التي تقوم بتشكيل عالم لا متناهي من الصور والمواضيع الجمالية، وذلك من خلال تجزيء معطيات الواقع المادي وإعادة تركيبها على نحو مغاير، أو من خلال محاكاة بعضها ببعض. وما يشير إليه ابن سينا هنا ليس إلا استشارا لإحدى أبرز تصوراته في رسائله النفسية، والتي أكد فيها «تعذر» وضع حد جامع مانع للظاهرة الخيالية بمختلف تشكلاتها المادية والحركية، لأنها دائمة التحول والتغير. حيث قال: «الخيال ليس عنده حد البتة، لأن الحد كلي، فكيف يلحق هوية الحد؟»[2]

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢-١٦٣.

٢- ابن سينا: أحوال النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ٧٧.
تجدر الإشارة هنا إلى أن أصل هذا التصور يعود إلى لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل؛ حيث نبه الكندي على حركية الخيالات ولا محدودية تشكلاتها ومواضيعها المادية. فقال مستعملا كلمة توهم بدل كلمة خيال: «التوهم ليس له ذات ثابت قائم على حال واحدة، لكنها تكون على حال الأشياء التي تراها».
أرسطو طاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح بن عبد الله الحمصي، أصلحه: يعقوب ابن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٣٥.





ومن الواضح أنه قد نقل هذا المعنى من سياقه النفسي إلى مجال الإبداع الشعري، فعد الخيال أداة إبداعية غير متناهية الخلق والابتكار، واعتبر أن إنتاجاته الفنية تنطوي على طاقة إيحائية خصبة ومتجددة، ومما مكنه من ذلك أن جمالية النص الشعري تتحدد بمدى ابتكاره لعوالم جمالية جديدة وغير مدركة من قبل؛ لأن «الشعرية كامنة في تلاوين الكلام. وهي تظل دائما كإمكان، فإن هو أنجز صار الشاعر مطالبا بالعدول عنه من جديد وملاحقة ذاك الذي ظل محجبا لا يمنح نفسه»[١].

ومما تجدر ملاحظته أن معنى التعدد والتنوع الذي يحدد إحدى استعمالات مصطلح التخييل يكاد يشكل ماهيته الجمالية والإبداعية، إذ ينطوي على معاني دلالية عديدة ويتقاطع مع مصطلحات فنية ومعرفية متنوعة إلى حد يصعب معه القبض على معناه الدقيق والواضح: «التخييل (...) مصطلح متعدد الدلالات، لأنه يقوم على أسس معرفية متمايزة، حاول ابن سينا الاهتداء بها، كي يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية. ومن هنا يأخذ المصطلح أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف. هذه الأبعاد للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر لكنها - في أحيان أخرى - تتداخل وتتناغم، بحيث يصعب فصل أحدها عن الآخر.»[٢]

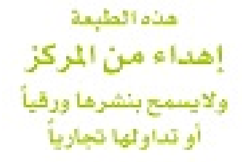
وكيفما كان الحال تظل الدلالات المتعددة لكلمات تخييل وأبعادها المعرفية المتنوعة مرتبطة بالشعر ونابعة من خصائصه الإبداعية ووظائفه الجمالية، فالتخييل أسلوب إيحائي خاص بالشعر، والعلاقة بينهما علاقة تفاعل وترابط؛ إذ لا يمكن تصور شعر بدون تخييل، من الممكن أن يتحقق التخييل في أجناس فنية أخرى كالرسم والموسيقى، إلا أنه يتعذر الحديث عن الشعر بمعزل عن التخييل وبدونه، وهذا ما قصده ابن سينا بقوله في النص السابق: «والشعر يستعمل التخييل» .

معنى ذلك أن الإحاطة بماهية التخييل لدى الفلاسفة المسلمين لا يمكن أن تتم بصورة دقيقة وشاملة إلا باستقصاء تصورهم النظري للشعر، وتحديدهم لماهيته الجمالية وخصائصه التصويرية وبنياته التركيبية والدلالية.

١- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٢٥٩. .

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥٦. أنظر أيضا د. شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٥٨.





٢- التخييل الشعري: طبيعته وقيمته

٢-١ : التخييل جوهرا للشعر

يلاحظ الباحث في كتب الفلاسفة المسلمين ورسائلهم الشعرية أن حديثهم عن الخاصية النوعية للشعر اتخذ أشكالا عديدة وكان يتوسل بمصطلحات متنوعة، فكانوا يعتبرون أن الشعر هو التمثيل والمحاكاة والتخييل والتشبيه والتغيير. وهذه كلها مصطلحات تعني عندهم أمرا واحدا، وتندرج في إطار مقاربتهم للعملية الشعرية من زاوية علاقتها بالشاعر وبالعالم المادي وباللغة التعبيرية ثم بالمتلقي، وتعكس مدى تأثرهم بالتصورات والمفاهيم الجمالية التي تضمنتها النقول الابتدائية للفلسفة اليونانية، كما تشي بطبيعة التطور النظري الذي حصل في مقاربتهم الجمالية، والذي يتمثل أساسا في رسوخ وعيهم بالجوهر التخييلي للشعر. ولذلك، فبالرغم من تنوع المصطلحات الجمالية التي وظفوها لتحديد ماهية الشعر، إلا أن هذا الأمر لا ينقص من خصوصية تصورهم ونسقيته، لأن تلك المصطلحات تتكامل وتترابط فيما بينها، وتتضمن مفهوم التخييل وتحيل عليه بصيغ مختلفة. ويتضح ذلك في قول الفارابي: «التمثيل أكثر مايستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل»[(١)].

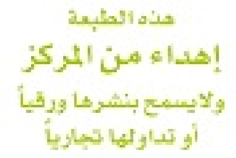
ينم اختيار الفارابي لمصطلح التمثيل من بين سائر المصطلحات الأخرى التي وظفها في رسالته: «مقالة في قوانين صناعة الشعراء» لاعتباره ملمحا جماليا مميزا للخطاب الشعري عن كونه يعد في نظره أكثر تلك المصطلحات دلالة على جوهره الإبداعي، إذ يشير إلى خاصية التصوير الفني التي تسم الأسلوب الشعري، وإلى عملية الإيحاء بالمعاني والصور الجمالية في وهم السامع، وهما مستويان مترابطان في العملية الشعرية يتعلق أولهما بجانبها الأسلوبي؛ بينما يتصل ثانيهما بأثرها النفسي ووظيفتها الجمالية، والتي تتجلى في «إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم »[(٢)].

ويبدو أن الفارابي كان يستثمر بهذا التعريف التصور الجمالي السائد قبله الذي كان يعتبر التمثيل أسلوبا تصويريا خاصا بالشعر. وهو تصور برز بجلاء لدى قسطا بن لوقا ومترجم كتاب الخطابة، وقد سبق القول إن تأكيدهما على اختصاص «المثل» و«المثال» و«التمثيل»

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥١.

٢- نفسه.





بالشعر يدل على وعيهما العميق بالطابع التخييلي للشعر، ويندرج في سياق التنبيه عليه.

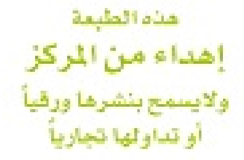
وقد ظل الفارابي بهذا التعريف قريبا من روح تصور أرسطو للشعر؛ لأنه عد «التمثيل» هو الأصل والأساس في العملية الشعرية، فلم يقرنه بالمكون الإيقاعي، إلا أن ذلك جعله غريبا عن طبيعة الشعر العربي التي يعتبر الوزن مكونا جماليا هاما فيها. ولعل وعيه بهذا الأمر، وبأن تعريفه لا يبين بالشكل المطلوب الجوهر التخييلي للشعر هو ما حذا به إلى إعادة تعريفه بصورة أخرى وفي سياق مغاير، بحيث قال: «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا (...) والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[(١)].

فالسياق النظري الذي يندرج ضمنه هذا النص هو تحديد المكون النوعي الذي يميز الخطاب الشعري وإبراز قيمته الجمالية بالنظر إلى المكونات الشعرية الأخرى. ولذلك، أكد الفارابي أن المحاكاة أساس الشعر والعنصر الرئيس المحدد لماهيته وحقيقته، وأنها تفضل من ناحية الأهمية الجمالية المكون الإيقاعي، لأن الكلام إذا كان موزونا ولم يتضمن صورا فنية تحاكي معطيات العالم المادي فليس يعد شعرا؛ أما إذا كان محاكيا لها، ولم يكن موزونا بإيقاع عروضي فهو أقرب من الكلام السابق إلى روح الشعر وجوهره الإبداعي، ومن ثمة يجوز أن يسمى قولا شعريا.

وإذا كان هذا الأمر يعني أن المحاكاة أكثر أهمية في العملية الشعرية من عنصر الوزن، فإنه يروم مواجهة الاعتقاد الشائع الذي يعطي للوزن قيمة أكبر على حساب المحاكاة والتصوير الفني، فيخرج الشعر عن مهيعه الإبداعي، وهو اعتقاد بدأ يستشري في الذوق

١- الفارابي: كتاب الشعر، ص٩٢.





الجمالي العام، وصار يهدد القيم الأدبية للشعرية العربية، ونتجت عنه نصوص منظومة تولي عناية خاصة بالجانب العروضي ولا تقيم اعتبارا كبيرا للجوانب الدلالية والإيحائية للنص، الشيء الذي تمخض عنه الإحساس بضرورة إبراز ماهية الشعر وتحديد مكوناته النوعية وتصنيفها بحسب قيمتها الجمالية.

والسؤال الذي يطرح نفسه بحدة هنا من يقصده الفارابي بـ «القدماء»؟ هل هم قدماء الشعراء والنقاد العرب أم اليونان؟ يجد هذا التساؤل مبرره في أن اليونان لم يكونوا يقرنون الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية، بل كانوا يعتبرون المحاكاة أساس العملية الشعرية؛ «أما الوزن فكان شيئا ثانويا ليست له قيمة من حيث جوهر المحاكاة»[1]. ويجيز هذا الأمر القول إن المقصود بتلك الكلمة هم أوائل الشعراء والنقاد العرب الذين كانوا يعتبرون أن الشعر يقوم على أساسين مترابطين ومتفاعلين، ولا يجوز أن يسمى القول شعرا في غياب أحدهما: أما الأول فإيحائي وتصويري؛ وأما الثاني فعروضي وإيقاعي، ولعل ما يؤكد ذلك أنه استعمل مفهوم المحاكاة بمعنى «التشبيه»، إذ اعتبر أن «المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه»[2].

ويلاحظ هنا أن المحاولات التي انتهت بنقاد القرنين الهجريين الثالث والرابع إلى اعتبار «التشبيه» خاصية مميزة للعملية الشعرية، لا تكاد تختلف في شيء عما يقرره هنا الفارابي. ومما سهل عليه هذا الأمر أن صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة، كانا يترجمان المحاكاة بالتشبيه.

وليست المحاكاة عند الفارابي نقلا حرفيا مباشرا للواقع المادي، ولكنها عملية تصوير فني يعيد عن طريقها الشاعر تشكيل ظواهره ومعطياته بصورة مماثلة ومشابهة لتحققها العيني، إنها كما أوضح ابن سينا بوضوح: «هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو»[3]. وبهذا المعنى «يكف مصطلح المحاكاة عن كونه دالا عما يجري في ذهن المبدع إبان عملية الخلق ذاتها، من وضع للحكاية، وترتيب لأحداثها، وحبك لمسارها، ويصبح عبارة عن طريقة في القول تفتح ذهن المتلقي على ما يلتقط الشاعر من مشابهات»[4].

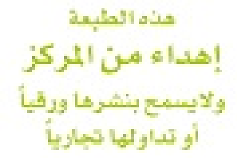
١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٤٧.

٢- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٠.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٨.

٤- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ١٨٩.





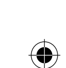
والغاية الجمالية التي تنشد المحاكاة تحقيقها تخييل صورة الشيء المحاكى وإقامة صورته في خيال المتلقي: «ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر»[١].

ويتضح من هذا أن المحاكاة وسيلة جمالية للتخييل الشعري، وأن المصطلحين معا يحيلان إلى «الجانب البلاغي الذي يعتمد التشبيه والاستعارة في بناء الصورة الشعرية»[٢]. يقول ابن سينا في هذا السياق: «المحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع»[٣]. ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما»[٤].

إن العلاقة بين التخييل والمحاكاة من جهة، ومفاهيم البلاغة العربية ومباحثها من جهة ثانية، أمر هام جدا، ومن شأن البحث فيها وإبراز طبيعتها وحدودها أن يكشف القيمة الجمالية لمفهومي المحاكاة والتخييل والأصول الحقيقية لمضمونهما النظري، وإذا كنا سنبرز ذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب، فلن نعتد هنا إلا بمتابعة أشكال تجلي وعي الفلاسفة بالخاصية التخييلية للشعر على تحديدهم لماهيته الجمالية وطبيعته الأسلوبية. ضمن هذا المسعى نلاحظ أن الخلط والاضطراب لا يلحقان تأكيد الفارابي بأن التمثيل والمحاكاة مكونان جوهريان ونوعيان في الشعر؛ لأن المصطلحين يتضمنان مفهوم التخييل ويحيلان إليه.

ويقوم الفرق بين الفارابي والمترجمين السابقين للتراث اليوناني في أنه لم يع الجوهر التخييلي للشعر فحسب، بل حرص على إبرازه من خلال بيان الأساس التخييلي للمحاكاة الشعرية، فلم تعد المحاكاة عنده مجرد عملية تشكيل فني للعالم والأشياء بصورة جمالية جديدة، وإنما صارت، قبل ذلك، أسلوبا إيحائيا وأداة تمثيلية تربط بين ذهنيتين مختلفتين وتخلق بينهما تفاعلا على المستوى الشعوري والخيالي، فمعنى أن تكون المحاكاة وسيلة للتخييل أنها أداة

١- الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٣.
٢- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٤٨٠.
٣- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص١٨. فن الشعر، ص ١٧١.
٤- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠١.



لنقل الرؤى الجمالية والصور الفنية التي قامت في مخيلة الشاعر إلى مخيلة المتلقي، وذلك بغاية إيقاع اعتقاد معين في نفسه أو حمله على القيام بوقفة سلوكية خاصة اتجاه الشيء المخيل إليه، يقول الفارابي: «الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما (من طلب له أو هرب عنه ومن نزاع أو كراهة له أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان) سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن»[١].

وما يشير إليه الفارابي هنا يكشف أنه لم يكن ينظر في الشعر من جهتي علاقته بالعالم الموضوعي والمكونات الأسلوبية المحددة لبنية خطابه فحسب، بل كان ينظر فيه من جهة طبيعته التخييلية أيضا؛ أي بوصفه علاقة تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي تتم على المستوى الخيالي، فـ«الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء»[٢] إلى المتلقي لينهض نحوه أو لتنفر نفسه منه. ويبدو هذا التصور الذي يربط الشعر بالتخييل غريبا عن شعرية أرسطو، ولعل هذا ما جعل ابن سينا يستهل شرحه لكتاب الشعر بالإيماء إلى ذلك: «ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[٣].

فعبارة «ونقول نحن أولا» تدل-فيما يبدو- على أن ابن سينا وعى وجود «ثغرة» في كتاب الشعر سببها إغفال أرسطو التنبيه على الأساس التخييلي للعملية الشعرية، ولذلك حرص في مقدمة تلخيصه على أن يخصص تعريفه للشعر وينسبه إلى نفسه.

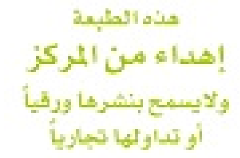
ويختلف تعريف ابن سينا للشعر عن تعريف الفارابي بكونه أضاف القافية إليه واعتبرها علامة مميزة للشعر عند العرب، مما يبرز أن مشروعه الفلسفي كان يستهدف الإحاطة بالقوانين الكلية للشعر التي تشترك فيها جميع الأمم، مع تحديد نقط الاختلاف والتمايز الخاصة بكل أمة من الأمم[٤]، وهو ما يدعمه تصديره الفصل الأول بعنوان: «في الشعر

١- الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٤.

٢- الفارابي: فصول منتزعة، ص ٦٤.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٤- يقول بهذا الصدد: «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل». (ابن سينا: فن الشعر، ص ١٩٨). ونجد هذه المسألة أيضا لدى ابن رشد حيث يقول: «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر.» (تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠١).



مطلقا»[١]، وكذا اعتباره -في بنية النص أعلاه- التخييل والوزن محددين للشعر لدى كل الأمم، والقافية عنصرا إضافيا في الشعر العربي.

وقد استعاد ابن سينا هذا التعريف في كتاب له في الموسيقى، فأبرز بوضوح الطبيعة الجمالية لعناصر النص الشعري وخصائصها الوظيفية، حيث قال: «الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. فـ «الكلام» جنس أول للشعر يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها؛ وقولنا «من ألفاظ مخيلة»، فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية (...)، وقولنا: «ذوات إيقاعات متفقة» ليكون فرقا بينه وبين النثر؛ وقولنا: «متكررة» ليكون فرقا بين المصراع والبيت؛ وقولنا: «متساوية» ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزآه من جزئين مختلفين، وقولنا: «متشابهة الخواتيم» ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى. فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بالمقفى»[٢].

والملاحظة الأولى البارزة هنا أن ابن سينا يتمسك بتعريف واحد للشعر، ولا يغير -كما هو شأن الفارابي- المصطلح المركزي الدال على جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، إذ يظل التخييل عنده هو المكون النوعي الذي يميز الشعر عن غيره من الخطابات الأخرى، فالتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي والبرهان العقلي. ولما كان الفلاسفة المسلمون يعنون بالنظر في الخصائص اللغوية للخطابات ووظائفها التداولية، فقد انصبت عنايتهم وتركزت على التخييل، ولم يولوا عناية كبيرة بالعناصر الأخرى؛ لأنه «لا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا»[٣]. وليس معنى ذلك أنهم أحجموا عن تناول عناصر الوزن والإيقاع والقافية، بل إن مقاربتهم لتلك العناصر تعنى أساسا بالنظر في قيمتها الخيالية ووظيفتها التخييلية، أي باعتبارها وسائل فنية لإيقاع التخييل في النفس -أي التمثلات الذهنية والانفعالات العاطفية-؛ أما النظر فيها في ذاتها ولذاتها فأمر موكول لأصحاب علم العروض وعلم القوافي[٤].

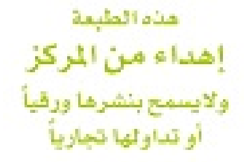
١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٢- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص١٢٢-١٢٣.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٤- نفسه.





ومعنى أن يكون الشعر كلاما مخيلا أنه صناعة «تفعل فعل التخييل»[١]، أي تبث في خيال المتلقي صورا فنية تحمل نفسه على الانسياق لمقتضاها الانفعالي بالنـزوع إليه أو الهروب منه، فيتولد عن التجاوب النفسي معها إحساس عميق بالمتعة الجمالية. وشرط تحقق هذه الاستجابة السلوكية أن يتمكن «الكلام المخيل» من تحرير خيال المتلقي من رقابة العقل (الفكر والروية)، لأن التخييلي والعقلي لحظتان شعوريتان وحركتان ذهنيتان مختلفتان لا يمكن أن تتعايشا في حركة إدراكية واحدة، ولا يمكن أن يشتغل أحدهما إلا بعد التغلب على نشاط الثاني والتخلص من حركته الذهنية[٢].

ولكي ينتج الشعر الموقف السلوكي المستهدف، فإنه يسلك طريقة خاصة في تشكيل معانيه وترتيب ألفاظه، لأن التخييل لا تراعى فيه الحالة النفسية للسامع وخصوصية القول الشعري وطبيعة موضوعه فقط، بل تعتبر فيه أيضا وأساسا بنيته الأسلوبية والتركيبية: «فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق (...) فالتخييل يفعله القول لما هو عليه»[٣].

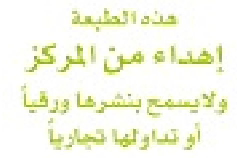
فالجانب الأكثر تأثيرا في العملية الشعرية هو بنيتها الشكلية وليس محتواها الموضوعي، لأنه يمكن للشاعر أن يعبر عن فكرة جديدة ومخترعة فلا تلقى استحسان المتلقي ولا تحرك عواطفه وخيالاته، في حين يمكنه أن يعيد صوغ أفكار مشهورة ومضامين واضحة وصريحة بلغة إيحائية جميلة، وضمن بنية تركيبية جديدة فتثير بذلك انفعالاته ودهشته.

ولذلك، متى ما أجيد تشكيل القول الشعري بالأسلوب المولد للانفعال، إلا وكان «مخيلا» حتى ولو كانت مضامينه معروفة من قبل، أو كانت ادعاءاته كاذبة ولا أساس لها من الصحة؛ لأن طريقة تأليفه ووسائل «تحايله» تدفع المتلقي إلى الانسياق لمقتضى تلك الادعاءات والمضامين دون روية وفكر واختيار. ومعنى ذلك أن العنصر الأول المعتبر في الشعر يتمثل في مدى قدرته على تحريك مخيلة المتلقي وإثارة نفسه ودفعها إلى الإذعان لمقتضى مواضيعه الجمالية، ولا يهم بعد تحقق التخييل إن كانت تلك المواضيع والأحكام الخيالية المترتبة عليها صادقة أو كاذبة، يقول ابن سينا بهذا الصدد: «والشعريات إنما يلتفت

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٣.

٢- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص ٧٤-٨٠.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١-١٦٢.



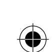
فيها إلى أن تكون مخيلة، كانت صادقة أو كاذبة في الكل أو لا في الكل إذا كانت النفس تنفعل عنها انفعالا نحو انقباض أو انبساط، لا لأنها صدقت بشيء منها، بل من جهة حركة تخييلية تعرض لها عندها، كمن إذا سمع قول قائل للعسل إنه مرة مقيئة اشمأز عن تناوله، وربما سمع الثناء على جميل كان يعرفه جميلا، أو الذم لقبيح كان يعرفه قبيحا، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا؛ فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعة للتخيل لا للصدق»[(١)].

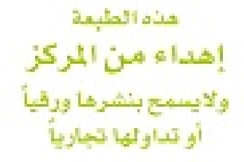
تتحدد القيمة النظرية لهذا التصور في تحريره الشعر من إسار الموقف النقدي المحدود الذي كان ينظر إليه نظرة أخلاقية صرف، ويقيم جماليته باعتبار صدق مضامينه أو كذبها؛ فالمهم في العملية الشعرية ليس مراعاتها لظواهر الواقع المادي ومعطياته، أو خرقها لعلاقاتها المحدودة والثابتة، بل المطلوب تحقق فعل التخييل وانقياد نفس المتلقي لمقتضاه وانفعالها به. وبهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين التخييل والصدق والكذب في الشعر غير متنافرة أو متعارضة بل متداخلة ومتكاملة؛ لأن مادة التخييل يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، وللشاعر أن يختار ما يراه أكثر إفادة للغرض الشعري ومناسبة له، وأشد تهييجا للخيالات وإثارة للانفعالات. ولذلك فكما يجوز في الشعر قلب حقائق الأشياء وتمثيلها بنقائضها في الوجود، يقبل فيه أيضا الوصف الصادق للأشياء المحسوسة: «إذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب»[(٢)].

وما يقوله ابن سينا هنا يكتسي أهمية خاصة؛ لأنه يتجاوز تأكيد الطابع الخيالي للصور الشعرية وغايتها الجمالية، ليفحص قيمتها الفنية وفاعليتها الإيحائية في ضوء نوع موادها وخصوصية مواضيعها. ويبدو في هذا الإطار أنه يميل إلى الصور التي يصف فيها الشاعر الموجودات بأسلوب تمثيلي صادق ومشابه لجوهرها الطبيعي، إلا أنه لا يستعمل كلمة الصدق بالمعنى الخبري الذي يدل على النقل الحرفي للأشياء والوقائع، وإنما بمعنى فني يشير إلى عملية التصوير الفني، التي تعيد تشكيل العالم والأشياء بمظهر جميل وعجيب، دون أن تغير تراتبية معطيات الواقع المادي وعلاقاتها الثابتة والمحدودة، بل تغير طريقة وعي الإنسان بالعالم

١- ابن سينا: القياس، ص ٥، أنظر كذلك ص ٥٧-٥٨، فن الشعر، ص ١٦٢، البرهان، ص ٤، ١٦-١٧. الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٤.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.





وتفاعله مع أشيائه، وذلك بتوجيه انتباهه نحو الأشياء التي يغفلها عادة ولا يعي الإيحاءات الفنية التي تنطوي عليها. وهذا ما يتضح في معرض مقابلة ابن سينا بين «الصدق المشهور» و«الصدق المجهول» في قولـه: «لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا»[1].

فالصدق المشهور هو مختلف المعاني العادية والمألوفة التي تؤدي وظيفة تواصلية خالصة في الكلام اليومي، ولا تنطوي على أية قيمة فنية؛ أما الصدق المجهول فهو تلك المعاني والصور التي يبهر بها الشاعر المتلقين، ويكشف لهم من خلالها عن التشكلات الجميلة والعجيبة للموجودات التي تمر أمام أعينهم دون أن ينتبهوا إليها ويستشعروا الإيحاءات البديعة التي تنطوي عليها.

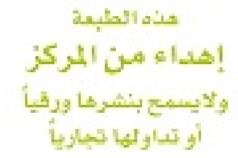
بيد أن الصدق الفني لا يخلو من محتوى تخييلي، لأنه لا ينقل الموجودات كما هي في الواقع، ولكنه يعيد تركيبها بصور جديدة حتى تقع موقعا خاصا في النفس وتولد فيها مشاعر اللذة والإعجاب. وهذا ما قصده ابن سينا بالجملة الأخيرة من النص الأخير.

وسواء بالنسبة إلى الصور الشعرية الصادقة أم الكاذبة، لا يتحقق التخييل في النص الشعري إلا إذا اقترن بالغرابة وولد التعجيب في النفس، ولا يحدث ذلك بموجب الدلالات التي يتضمنها أو بمدى مشابهتها لحال المعطى الموضوعي فقط، وإنما بأسلوب القول الشعري وعناصره الشكلية: «فالتخييل يفعله القول لما هو عليه»[2]؛ أي أنه يتحقق -كما سبق القول- بواسطة مختلف الوسائل الاحتيالية التي يعتمدها الشاعر ويوظفها ليخرج المتلقي من حالته الشعورية العادية، ويدخله في عمق تجربته الإبداعية ورؤاه الجمالية.

بهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين الشعر والتخييل مماثلة للعلاقة بين السحر والتأثير، لأن كل واحد منهما يستند في تحقيق نتيجته على الوسائل التي تحتال على المتلقي، وتحمله على الانخداع بالموضوع المخيل إليه دون أن يشعر بأنه عرضة للخداع، لأن أدنى شك من هذا

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٢- نفسه.



القبيل سيؤثر سلبا على العملية التخييلية، وكلما أجيد تشكيل وسائل الاحتيال والخداع وتأليفها، إلا وتحققت الغاية التأثيرية بصورة سريعة وقوية. وقد أشار ابن سينا إلى هذا الأمر بقوله: «وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[(١)].

وإذا كانت العلاقة بين السحر والتخييل من جهة، والشعر من جهة ثانية قديمة، فإنها توظف هنا لتحديد ماهية الشعر وبيان شكل تحقق فعله التأثيري. ففي تصور ابن سينا أن: «القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل، وهي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه، لا بحيلة قارنته»[(٢)].

تنشد استعارة كلمة «الحيلة» من مجال السحر لتمثيل طبيعة التخييل الشعري التمييز بين نمطين من أساليبه الإيحائية: يتمثل النمط الأول في الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها، والتي تعتبر صورها الفنية نتائج لمقدمات قياسية تقوم على المقارنة بين ظاهرتين إدراكيتين أو على المقاربة بينهما؛ ويتمثل النمط الثاني في المعاني البليغة والألفاظ الفصيحة التي لا تقترن بها أي حيل بلاغية أو محسنات بديعة.

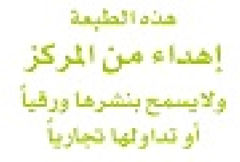
ويتحدد الفرق بين هذين النوعين من التخييلات في أن الأولى غير مباشرة لكونها تستند، في بث الصور في الأذهان وإثارة القوى النزوعية للمتلقي لتنفعل بها، على عناصر لفظية ومعنوية وتركيبية وإيقاعية؛ أما الثانية فتستند على فصاحة العبارة وقوتها الدلالية والإيحائية، يقول موضحا ذلك: «الأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم - وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى (...)»[(٣)].

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢..

٢- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ٢١-٢٢.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.





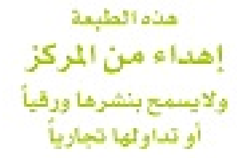
وما يشير إليه ابن سينا هنا يندرج في إطار التمييز بين الخاصية الجوهرية في النص الشعري التي تمثل غايته الجمالية، والعناصر الفنية التي تتحقق بواسطتها. وإذا كانت الدراسة الحالية ستتناول هذه المسألة في معرض الحديث عن وسائل التخييل الشعري، فيجدر التنبيه هنا على أن مفهوم التخييل لدى الفلاسفة المسلمين قد تضمن أحد التصورات الجمالية الهامة التي تبلورت في اللحظات الأولى المؤسسة للشعرية العربية، والتي تعتبر الشعر عملية احتيالية ذات أساس سحري، وهو تصور ورد بوضوح في قول الرسول ﷺ: «إن من البيان لسحرا»[١]، وفي اعتبار العسكري أن الأساليب البلاغية تقوم على «ضرب من الاحتيال والتخييل»[٢]، وقد عبر عنه ابن الرومي (ت ٢٨٤هـ) شعرا بقوله: [من البسيط]

في زُخْـرُفِ القولِ تَرْجِيحٌ لقائلـــهِ ... والحقُّ قـد يَعْتريهِ بعضُ تَغْييـــرِ
تقولُ: هـذا مُجاجُ النحلِ تَمْدَحُـــهُ ... وإنْ تَعِـبْ قلت: ذا قيءُ الزَّنابِيـــرِ
مدحا وذما، وما جاوزْتَ وَصْفَهُمَا ... سِحْرُ البيانِ يُرِي الظَّلَماءَ كالنُّـــورِ[٣]

تبين هذه النصوص وغيرها أن ربط الفلاسفة المسلمين التخييل بالاحتيال يعود إلى تأثرهم بالنصوص الأولى المؤسسة للشعرية العربية، ومن ثمة فهي تدعم قولنا السابق إن قراءتهم لكتاب الشعر كانت مزيجا مما تمثلته أذهانهم وأدركته أفكارهم عن واقع الشعرية اليونانية، وما ترسخ في وعيهم الجمالي العام من تصورات شعرية وأحكام نقدية وبلاغية لدى العرب. ولا شك أن أي قراءة لمفهوم الشعر عامة، ومفهوم التخييل خاصة، لدى فلاسفة الإسلام لا تعي ذلك الامتزاج والتفاعل بين الشعريتين اليونانية والعربية، ولا تبرز طبيعته وحدوده، ستظل بعيـدة عن إدراك خصوصية تصوراتهم وقيمتها العلمية، وليس من طريقة أفضل ولا أنجع لتحقيق هذا الأمر من رصد صيغ توظيف المصطلحات وتطور مضامينها المفهومية.

وفي إطار هذا المسعى يلاحظ أن ابن رشد يؤكد بدوره -كما هو الشأن بالنسبة إلى ابن

١- ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ١٠/ ٢٣٧.
٢- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ٢/ ٨٨-٨٩.
٣- ابن الرومي: الديوان، ٣/ ١١٤٤.



سينا- أن التخييل هو الملمح المميز للنص الشعري؛ إذ اعتبر أن «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة»[١]. إلا أن وعيه بالطابع التخييلي للشعر اتخذ لديه صورة أخرى تتلخص في النظر فيه من جانب بلاغي صرف، ويتضح ذلك من التعريف الثاني الذي حدد به ماهية الشعر، والذي يعتبر فيه أن: «القول الشعري هو المُغَيَّر» لأنه «إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر (...) وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط»[٢].

تتميز البنية اللغوية للخطاب الشعري عن البنيات اللغوية للخطابات الأخرى بكونها لا تعبر عن مواضيعها بلغة مباشرة وصريحة، بل تصوغها في بنيات تركيبية وبأساليب إيحائية تخرق المعيار، وتنزاح عن الاستعمالات العادية والمألوفة للكلمات التي تراعى فيها علاقة التطابق بين الدال والمدلول، فتبتدع بنيات تركيبية غريبة وتعبر عن معان جديدة. واختلاف الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى يعود أساسا إلى أنه خطاب لا يقصد الإقناع بأحكامه وحمل المتلقين على تصديقها، وإنما يهدف إلى أن يخيل مضامينه وعوالمه الفنية إلى أذهانهم، ويبث بطريقة تشكيله لها وتعبيره عنها المتعة الجمالية في نفوسهم، فيحملهم على الاستجابة لمقتضاها التخييلي، ولا سبيل إلى تحقق ذلك في منظور ابن رشد إلا بأساليب التغيير: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب،- وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[٣].

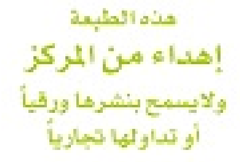
فالتغييرات هي مختلف الأساليب البلاغية والمحسنات البديعة التي تصوغ القول الشعري في بنية تركيبية غريبة وبلغة إيحائية جميلة وعجيبة، وهي صفة فنية محايثة للغة الشعرية ومميزة لها. ويبدو أن ابن رشد قد تأثر كثيرا بالترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة، فاستثمر مصطلح «التغيير» الذي وظفه صاحبها لتعيين الخاصية النوعية للأسلوب الشعري. ومما

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠١.

٢- نفسه، ص ٢٤٢-٢٤٣.

٣- نفسه، ص ٢٤٣.



سهل عليه هذا الأمر أن الفارابي وابن سينا قد ربطا هذا المصطلح بالطابع الجمالي للشعر، واعتبراه أسلوبا بلاغيا خاصا به ومميزا له.

وإذا كانت هذه الدراسة ستوضح ذلك في معرض الحديث عن خصوصية أساليب «التغيير» في الشعر، ووظائفها الجمالية في ضوء علاقتها بالأنواع البلاغية، وبمختلف وسائل التخييل الشعري، فإن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن قيمة العمل الذي قام به ابن رشد تكمن في أنه ربط التغيير بالتخييل، وأبرز أن العلاقة بينهما بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، يقول في هـذا الإطار: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»[١].

فالتغيير وسيلة أسلوبية لتحقيق الفعل التخييلي للشعر، وتتحدد قيمته الجمالية بمدى تأليفه لعبارات جديدة تضفي على المعنى طابعا غريبا وعجيبا؛ لأن «القول من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائدا على ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيرا بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»[٢]، و« إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها»[٣].

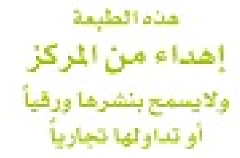
يكتسي هذا القول أهميته من كونه يبين أن جوهر الشعر عند ابن رشد هو «التخييل» و«المحاكاة»؛ أما المصطلحات الأخرى التي ربطه بها -وفي مقدمتها التغيير- فتندرج عنده في سياق التركيز على أحد جوانب العملية الشعرية. وهي لا تدل بأي حال من الأحوال على تناقضه أو اضطرابه في تعريف الشعر، ولكنها تشي برؤية متجانسة ومتكاملة لمستوياته، فقوله إن الشعر هو التخييل يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته الفنية وأثره الجمالي في المتلقي، بينما قوله هو التغيير يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته اللغوية وخصوصيته الأسلوبية.

لقد كانت نظرة فلاسفة الإسلام إلى الشعر نظرة منطقية ذات أساس سيكولوجي، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخييلي؛ أما المصطلحات الأخرى التي

١- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص٢٦١.

٢- نفسه، ص٢٦١، ص ٢٦٠.

٣- نفسـه.



وظفوها في سياق تعريفهم له فتندرج في سياق مقاربتهم لمستوياته الإبداعية وخصائصه الفنية من جهات: علاقاتها بالذات الشاعرة، وبالواقع الموضوعي، ثم باللغة التعبيرية، وبالسلسلة الأدبية وتقاليد القول الشعري. وقد كانت تستعمل عندهم مصطلحات التشبيه والتمثيل والمحاكاة والتغيير بمعان متمايزة أحيانا، ومترادفة ومتداخلة أحيانا أخرى كما سيتضح لاحقا.

٢-٢: التخييل والأفق الإبداعي

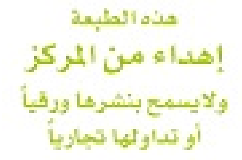
لم تكن عناية فلاسفة الإسلام بالتخييل تقتصر على النظر في وظيفته الجمالية ومصدره الإبداعي، بل اهتموا أيضا بالطبيعة الدلالية والمنطقية لمضامينه ومواضيعه وخصوصياته المادية.

ولذلك كانوا يؤكدون أن السمة الفنية الرئيسة التي تميز المعاني التخييلية وتحدد قيمتها الجمالية انفتاحها التام والدائم على كل الظواهر الطبيعية والمعطيات الوجودية الكائنة أو الممكنة؛ فكل شيء قابل لأن يكون مادة للتخييل الشعري والإبداع الفني، لا فرق في ذلك بين الموضوعات الجديدة أو القديمة، واللذيذة أو المؤذية، لأن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان»[١]. والشرط الجمالي الأساس لاختيار موضوع ما لصوغه في قالب تخييلي أن ينطوي على طاقة إيحائية خاصة تمكن من إثارة خيالات المتلقي وانفعالاته، وهو ما يشير إليه ابن سينا قائلا: «(...) إن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا للأفعال، وليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة»[٢].

معنى ذلك أن الحركة الإبداعية للخيال الشاعري تتفاعل مع الأبعاد الثلاثة للكينونة وتشتغل داخلها، أي الماضي والحاضر والمستقبل؛ فهو يستدعي الوقائع والمعطيات التي سبق إدراكها، ويعيد إنتاج المواضيع المادية القائمة في الحس، ويبتدع - في الوقت نفسه-

١- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٨٣.
٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٤.





عوالم جمالية لا وجود لها في الواقع الملموس، فيتنبأ عن طريق ذلك بالأحداث والتحولات التي يمكن أن تقع[١].

ولا يعني انفتاح التخاييل الشعرية على الماضي الإدراكي أنها تعيد إنتاج المواضيع المادية بصور حرفية وبأسلوب مرآوي، بل إنها تشكلها بمظهر جديد مشابه لأصلها الحسي، وتهدف عن طريق هذه المشابهة إلى تقديم رؤية جديدة لها ووعيا مغايرا بها. كما أن تحررها من الواقع الموضوعي لا يصل إلى حد اختراع الخرافات المستحيلة والممتنعة، لأن «الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة»[٢]؛ أما ما دون ذلك من الأمور المخترعة الكاذبة مثل قصص «كليلة ودمنة» فـ«ليست من فعل الشاعر»[٣]، لأنها تعوق- بإفراطها في التصوير- عملية التخييل، وتحول دون تحقق أثرها الجمالي.

ولا تقتصر مواضيع التخييل الشعري على عالم الطبيعة والمعطيات المادية للواقع الحسي، إذ تتناول أيضا العالم الداخلي للإنسان «بكل ما يموج به من انفعالات ومشاعر»[٤]. ومن ثمة، فجمالية المحاكاة وقيمتها الإبداعية تتحددان بقدرة الشاعر على تصوير الصفات النفسية وتمثيل الطباع والأخلاق الدالة عليها والمرتبطة بها، كالحيرة والقلق والكآبة ونحو ذلك، بأساليب فنية تجعلها ملموسة ومحسوسة، يقول ابن رشد: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة، فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس»[٥].

معنى ذلك أن جمالية التخييل الشعري لا تتحقق بطبيعة موضوعه ومحتواه الدلالي فحسب، وإنما بطريقة محاكاته أيضا، ولهذا يجب على الشاعر أن يمثل صورته للمتلقي كما لو كان ماثلا أمامه، يقول ابن رشد: «وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢١. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٨٣.

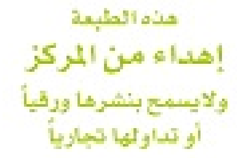
٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٣.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢١٣-٢١٤.

٤- د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن: قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٢. د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٩٤.

٥- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٢٢. ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٩.





إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»[١].

وما يشير إليه ابن رشد هنا يندرج في إطار المقارنة بين الشعر والرسم بالنظر في أسلوبهما التصويري ووسائلهما التخييلية، وقد نالت هذه المسألة حظا وافرا من انشغال فلاسفة الإسلام، ومكنتهم من استخلاص الخصائص الإيحائية والوظائف الجمالية المشتركة بين فني الشعر والرسم، يقول الفارابي: «إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة متفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فِعْلَيْهِما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم»[٢].

يتحدد القاسم المشترك بين الشعر والرسم في أنهما يتناولان كل الظواهر الإدراكية الكائنة أو الممكنة التي يتمثلها خيالا الشاعر والرسام وتخطر على ذهنهما، سواء كانت مادية وواقعية، أم وهمية مخترعة، كما أنهما يتماثلان بأسلوبهما التصويري ووظيفتهما الجمالية؛ إذ يصوران مواضيعهما بأشكال فنية مشابهة لمعطيات الواقع المادي، وعن طريق هذه المشابهة التي يخلقانها بين الصور الفنية وموضوعها الحسي يدخلان المتلقي في السياق التخييلي لعملهما الإبداعي، فيتوهم صحة الأحكام التي تنطوي عليها صورهما الفنية. هذا بالإضافة إلى أن تلك الصور تنماز عن مواضيعها الحسية بكونها تثير في النفس مشاعر الإعجاب والأنس، والسبب في ذلك أن «المحاكيات كلها كالتصوير والنقش وغير ذلك لذيذة، حتى إن الصور القبيحة المستبشعة في نفسها قد تكون لذيذة إذا بلغ بها المقصود من محاكاة شيء آخر، هو أيضا قبيح مستبشع، فيكون إلذاذها لا لأنها حسنة، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[٣].

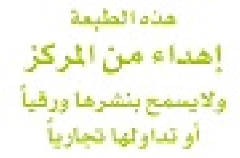
ويبدو واضحا هنا أن الفارابي يخرج في مقارنته بين الشعر والرسم عن تصور أرسطو، لأنه «يركز كل التركيز على الأداة» ويجعلها «وحدها هي الأساس الأول للتمييز بين أنواع

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٢٩، أنظر أيضا تلخيص الخطابة، ص ٢٩٣.

٢- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧-١٥٨.

٣- ابن سينا: الخطابة، ص ١٠٣-١٠٤.





الفن»[1]، في حين يعتبر صاحب كتاب الشعر أن الفنون الجميلة لا تتميز بالأداة وحدها، بل أيضا بموضوع التمثيل وطريقته.

ومن خلال تأكيد الفارابي أن القاسم المشترك بين الشعر والرسم هو «التشبيه»، وأن غايتهما الجمالية تحريك خيالات المتلقين وإثارة أوهامهم، يتضح أنه قد أدرك أنهما ينحوان صوب التماثل، وأن كل واحد منهما يسعى إلى أن يرقى بأداته إلى المستوى الذي تحاكي فيه الخصائص التعبيرية لأداة الفن الآخر؛ إذ ينشد الشعر أن يشكل بكلماته وإيقاعات معانيه وإيحاءاتها صورا مؤثرة، ترتسم في حس المتلقي كما لو كانت ماثلة أمام بصره؛ وبالعكس يحرص الرسم على أن يثير بتشكلات ألوانه وتوزعها في فضاء اللوحة مُخَيِّلَة الناظر إليها، فيدفعها إلى أن تترجمها بصور دلالية ذات إيحاء شعري جميل، «ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة، فإنهما يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: إما عن طريق العين الباصرة -كما في حالة الرسام- أو عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر»[2].

وإذا كانت المقارنة بين الشعر والرسم لدى فلاسفة الإسلام تستهدف تأكيد الأساس الحسي للتخييل وطابعه التجسيمي، فليس معنى ذلك أن التخييل الشعري في تصورهم يرتهن بظواهر الواقع المادي ويتقيد بمعطياته الحسية، بل غايتها التأكيد أن جمالية صوره وقوتها التأثيرية تتحدد بمدى تخييلها للأشياء والأفكار والمشاعر الوجدانية بأسلوب تمثيلي ملموس. وقد كان هذا الأمر مرتبطا في تصورهم بالبعدين المنطقي والسيكولوجي للشعر بوصفه خطابا يسعى إلى أن يثير في مخيلة المتلقي صورا ذهنية جميلة، وأن يوهمه بها ويحمله على تصديقها.

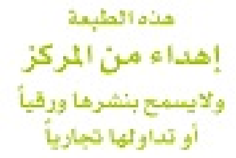
٣- وسائل التخييل الشعري:

يقصد بوسائل التخييل الشعري مجموع العناصر الجمالية التي يشكل بها الشاعر رؤاه الخيالية للعالم والأشياء، وينشد بواسطتها التأثير في متلقيي شعره، وحملهم على الانقياد لمقتضاه التخييلي.

١- د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٣.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٢٨٥، نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٣





وتتحدد تلك الوسائل في مكونات الوزن واللحن واللغة الشعرية، فالوزن واللحن يشيران إلى الجانب الإيقاعي في الشعر، والذي تنقسم بموجبه بنياته اللغوية إلى وحدات موسيقية متناسبة زمنيا ومتناغمة صوتيا؛ وتحيل اللغة الشعرية على الجانب الدلالي والتركيبي في الشعر الذي يوظف لإثراء بعده الإيحائي وأساسه التصويري، والذي يتعلق بالأساليب البلاغية والمحسنات البديعية.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على هذه الوسائل مصطلح «المخيلات»[١] أو «الأمور المخيلة»؛ يقول ابن سينا: «والأمور التي تجعل القول مُخَيِّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[٢]، ويقول أيضا: «والشعر من جملة ما يُخَيِّل ويُحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به (...) وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن»[٣].

لا تخلو متابعة هذه الوسائل من بعض الصعوبات والمشاكل التي تنبع أساسا من اختلاف الفلاسفة المسلمين في تحديد المكون الثالث إلى جانب اللحن والوزن، فمنهم من يسميه الخرافة؛ ومنهم من يسميه التشبيه أو المحاكاة، ومن أبرز الأمثلة الدالة على ذلك قول ابن سينا بعد النصين أعلاه: «(...) فأما الوزن والخرافة واللحن: فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة»[٤]، وقول ابن رشد: «(...) التشبيه والوزن واللحن (...) هي أسطقسات المحاكاة»[٥]، وقوله بعد ذلك: «(...) والذي به يشبه ثلاثة: المحاكاة والوزن واللحن (...) الأشياء التي بها يحاكى، أعني: القول المخيل، والوزن، واللحن»[٦]، ثم قوله: «المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه»٧،



١- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٧. ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

٣- نفسه، ص ١٦٨.

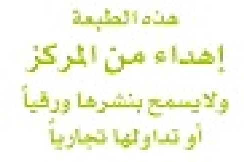
٤- نفسه، ص ١٧٢.

٥- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٩.

٦- نفسه.

٧- نفسه، ص ٢٠٣.





وقـوله أيضا: «(...) الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعني التخييل والوزن واللحن»[1].

يتبين بجلاء من خلال هذه الشواهد أن فلاسفة الإسلام اتفقوا على تعيين المكون الإيقاعي، إلا أنهم اختلفوا كثيرا في تحديد المكون البلاغي، فقد أشار إليه ابن سينا بالكلام والخرافة، بينما سماه ابن رشد بالتشبيه والمحاكاة والتخييل في سياقات مختلفة.

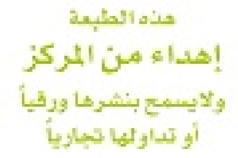
ولا مجال للاعتقاد أن هذا التفاوت في التسمية يؤشر على اضطراب المصطلح الفلسفي، ولكنه يرجع إلى تصورهم للطبيعة الأسلوبية للنص الشعري، وللخصوصية الدلالية والتركيبية لعباراته، كما يعود أيضا إلى الأصول النظرية التي استقى منها هذان الفيلسوفان مصطلحاتهما؛ ففي الوقت الذي يعتبر فيه ابن سينا مثلا «التشبيه» نوعا من أنواع المكون الثالث الخاص باللغة الشعرية إلى جانب الاستعارة والمجاز، يلاحظ أن ابن رشد يعده جنسا عاما تندرج ضمنه كل الأنواع البلاغية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى تأثره العميق بترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر، خلافا لابن سينا الذي قد يكون اطلـع على ترجمة أخرى أكثر اقتـرابا من روح النص الأصلي، ولذلك جاءت تحديداته لوسائل التخييل وتسميته لها أكثر وضوحا ودقة.

وستحاول السطور المتبقية من هذا الفصل إبراز طبيعة العلاقة التي تحكم تلك المكونات بالتخييل، وبيان طريقة إثرائها لمحتواه التمثيلي وطاقته التأثيرية، وسنركز في هذا الإطار على نقطتين: أولاهما التخييل والإيقاع، لأن مقولة الإيقاع تشمل عنصري الوزن واللحن، وتشي بالعلاقة بين الشعر والموسيقى؛ وثانيتهما التخييل واللغة الشعرية، وسيتم في هذه النقطة إبراز طبيعة علاقة التخييل بالأنواع البلاغية وبمصطلح «التغيير» الذي اشتغل في لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل بوصفه إبدالا لـه.

٣-١: التخييل واللغة الشعرية:

يرى الفلاسفة المسلمون أن الخطاب الشعري يتميز باستخدامه الخاص للغة مقارنة بمختلف أنواع الخطاب، وأن اختيار مكوناته اللغوية ومضامينه الدلالية وطريقة صوغها في بنيات تركيبية وأسلوبية أمور لا تنفصل عن طبيعته التصويرية وغايته التخييلية، لأنه أساسا خطاب جمالي يوظف اللغة لا ليعبر بشكل مباشر عن العالم الخارجي أو لينقل معطياته

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٠.



وأشياءه بصورة حرفية وصادقة، بل ليحيل على ذاته، ويولد لدى المتلقي -بطريقته في القول- المتعة الفنية والتجاوب النفسي معه. ويتضح ذلك من تأكيد ابن سينا أن التخيلات الذهنية حركة انفعالية للنفس تتحصّل من أسلوب النص الشعري وطريقة تشكله، يقول بهذا الصدد: «التخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القـول، والتصديق إذعان لقبـول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[1].

ويرى ابن سينا أن التخييل في الشعر يتحقق -فضلا عن الوزن- بواسطة التناسب بين مكوناته اللفظية ومضامينه الدلالية وبنياته التركيبية، وهو ما يتضح في قوله: «الأمور التي تجعل القول مُخَيِّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في «الخطابة». وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء(...)»[2].

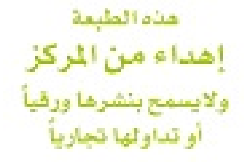
وبعبارة أخرى، تتحدد تخييلية القول الشعري بناء على اختيار بنياته الصوتية (اللفظ المسموع)، وبالنظر إلى طريقة تعليق كلماته وجمله بعضها ببعض، ونظمها في بنية تركيبية متناسبة الأجزاء، لأن التخييل هو نتيجة تفاعل كل مكونات النص الشعري وانسجامها، وما لم يكن حرص الشاعر على إيجاد البنية الشكلية الملائمة لقصيدته موازيا لحرصه على ابتكار المعاني الجديدة والصور الفنية الجميلة، فلن تكون لشعره أية قيمة أدبية أو تأثير نفسي.

فالشعر، وخلافا لكل الخطابات اللغوية الأخرى، يقوم على خرق الأساليب التعبيرية المألوفة، لأنه أساسا خطاب جمالي ذو طبيعة انزياحية وغاية تخييلية. ولذلك فـ «أول من

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٢- نفسه، ص ١٦٣.





اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل، بل على تخييل فقط»[١].

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على مختلف الخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية التي تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من أشكال القول الأخرى مصطلح التغيير، «وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته، فهو يدل أحيانا على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبيا، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا»[٢].

وخلافا لما ذهب إليه كثير من الباحثين المحدثين تعود أصول هذا المصطلح إلى الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة[٣]، إذ اعتبره صاحبها -كما اتضح في الفصل الثاني من هذا الكتاب- خاصية أسلوبية مميزة للخطاب الشعري ووسيلة جمالية لإثراء طبيعته الإيحائية. ويتميز توظيف الفلاسفة المسلمين لمصطلح التغيير مقارنة بتوظيفه عند صاحب الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة بكونهم أبرزوا بصورة واضحة قيمته الجمالية ووظيفته التخييلية بالنسبة إلى اللغة الشعرية، ويستشف ذلك من قول ابن سينا: «اعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه. وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء، لم يكن مغنيا غناء اللفظ. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»[٤].

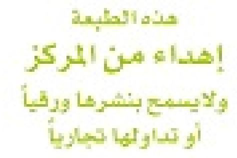
ومن ثمة، فالتغيير وسيلة تعبيرية خاصة ومميزة تنشد إيصال المعاني إلى النفس وتخييلها في

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٠-٢٠١.

٢- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٩.

٣- أثار مصطلح التغيير انتباه كثير من الباحثين المحدثين، وبقدر ما أجمعوا على قيمته الجمالية اختلفوا في أصوله النظرية، فرأى شكري عياد أن ابن سينا قد وظفه توظيفا سريعا وباهتا، وأن ابن رشد هو الذي تعمق فيه (دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة، ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢١٩). وذهب الجوزو إلى أن ابن رشد هو من استحدث هذا المصطلح (نظريات الشعر، ص٢٠٧)، وأكدت ألفت الروبي أن هذا المصطلح قد تردد لدى ابن سينا وابن رشد، وأنه لا يبعد أن يكون قد ورد لدى الفارابي في بعض كتاباته الضائعة (نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص ٢١٩).

٤- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٢. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٥٩.



الذهن بأسلوب إيحائي جميل. ويتم ذلك باستعمال الكلمات في غير معناها الأصلي والخروج بالتراكيب اللغوية عن بنائها الطبيعي المألوف.

وتفيد الجملة الأخيرة من نص ابن سينا أن المستوى الصوتي للكلمات يسهم بفاعلية في تأكيد المعنى الشعري وتخييله للنفس، إذ «للفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل»(١)؛ ويتعلق هذا المستوى بالتوازنات الصوتية والتركيبية في اللغة الشعرية، ويهم الكلمات المفردة في ذاتها ولذاتها، وفي علاقتها بغيرها من الكلمات الأخرى.

فبالنسبة إلى الكلمة المفردة يجب أن تكون حروفها «غير مستشنعة في انفرادها، أو في تركيبها»(٢)، وأن تكون دقيقة الدلالة على المعنى الشعري وملائمة لغايته الجمالية، لأن التخييل في الشعر يختلف« في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه. فينبغي أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنونا في الخطابة، ومتخيلا في الشعر. فإن اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل؛ واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف؛ والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت؛ والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال»(٣). وما يشير إليه ابن سينا هنا يعني أن للألفاظ، بما هي محض أصوات، قيمة جمالية كبيرة في العملية التخييلية، إذ تغني- بما تنطوي عليه من طاقة إيحائية- الجانب الدلالي للقول الشعري، وتسهم في تمثيل مضامينه الفنية، وهذا ما عبر عنه ابن رشد بوضوح أكبر؛ إذ قال: «إنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين هذا الفعل من أجل أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة، وبالجملة أمرا زائدا على مفهوم اللفظ، مثل غرابة اللفظ فإنها تخيل غرابة المعنى، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى. والنغم كذلك يفيد هذا المعنى(...) والذين وقعوا أولا على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل هم الشعراء، وذلك أن هذا المعنى أظهر ما يكون في الأقاويل الشعرية»(٤).

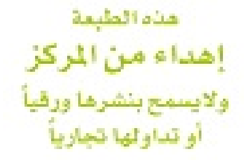
١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢٠.

٢- نفسه، ص ٢٠٥.

٣- نفسه، ص ١٩٩-٢٠٠.

٤- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٥٣-٢٥٤.





ولا يقتصر هذا الأمر على الكلمات المفردة وحدها، بل يتعلق أيضا بالتوازنات الصوتية الناتجة عن تناغم المكونات اللفظية وتناسب حركاتها وسكناتها من جهتي مقدارها وامتدادها في زمن النطق بها؛ ويبرز ذلك أساسا من خلال الترصيع والتسجيع والمشاكلة والجناس وغيرها من «الحيل التركيبية في اللفظ»[١]، التي تصاغ فيها الكلمات بأساليب «متوافقة في الموازنة والمقدار»[٢].

فبالنسبة إلى الترصيع وهو «تشابه أواخر المقاطع وأوائلها»[٣] في الأبيات الشعرية فيمثله قول الشاعر: [من الطويل]

فلا حسمَتْ مِنْ بعدِ فُقْدَانه الظُّبْـــي ولا كَلَمَتْ من بعد هجرانه السُّمْرُ[٤]

وبالنسبة إلى المشاكلة فيعني بها ابن سينا الجناس، وتتخذ أوجها عدة أبرزها أن تتضمن البنيات التركيبية للنص الشعري ألفاظا متفقة التصريف متخالفة الجوهر مثل العين والغين، أو أن تتضمن ألفاظا متفقة الجوهر متخالفة التصريف مثل الشمل والشمال، ويطلق على هذا النوع اسم المشاكلة التامة، ويقابله نوع آخر هو المشاكلة الناقصة، وهي أن تكون الألفاظ الشعرية متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف، ومثالها: الفاره والهارف، والعظيم والعليم، والصابح والسابح، والسهاد والسها[٥].

تتأتى القيمة الجمالية لهذه المحسنات اللفظية من كونها تحقق تناسبا صوتيا في النص الشعري، وتسهم بتوازن الكلمات وتوافقها في مقدار حركاتها وسكناتها في إثراء جانبه الإيقاعي، وهي بذلك تمثل إحدى عناصر تميز الخطاب الشعري واختلافه عن غيره من المستويات والأشكال الأخرى للخطاب. بيد أن فاعليتها الأسلوبية لا تنفصل عن المستويات اللغوية الأخرى للغة الشعرية، لأن التغيير الشعري هو نتيجة تضافر المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص الشعري وتشكلها بطريقة مغايرة، يقول ابن رشد: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

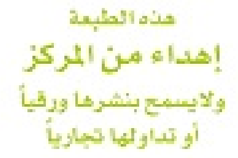
٢- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٩ وص٢٤٢.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

٤- نفسه.

٥- نفسه، ص ١٦٤. أنظر كذلك ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٩-٢٤١.





مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[١].

ومن أبرز الشواهد الشعرية وأشهرها بيانا للقيمة الجمالية للتغيير قول الشاعر: [من الطويل]

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كلَّ حاجــةٍ   ومَسَّحَ بالأَرْكانِ من هو ماســحُ
أَخَذْنا بأطراف الأحاديث بيننــا   وسالَتْ بأعناق المَطِيِّ الأباطِحُ[٢]

تعود القوة التأثيرية لهذا القول حسب ابن رشد إلى أن صاحبه صاغ كلاما عاديا ومتداولا في بنية تركيبية جديدة، وأبدل ألفاظه المألوفة بعبارات مغايرة وذات شحنة إيحائية خاصة فلم يقل: تحدثنا ومشينا، بل قال: أخذنا بأطراف الأحاديث (...) إلخ. وفي رأيه أن أهمية إبدال الكلمات الحقيقية والبنيات التركيبية المألوفة بأخرى «مغيرة» تتأتى من كونها تجمع «إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معا»[٣].

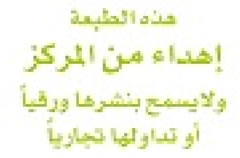
وبالرغم من اهتمام الفلاسفة المسلمين الملحوظ بالمستويات الصوتية والتركيبية للنص الشعري، واعتبارهم لها وسائل «تعبيرية» لإيقاع التخييل في نفس المتلقي، إلا أن عنايتهم انصبت بدرجة أكبر على المستوى التصويري للتغيير الذي يتصل بالأنواع البلاغية. تقول ألفت الروبي في هذا الإطار: «إن مصطلح التغيير وإن كان يدل على كل ما تتسم به اللغة في الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول «قولا شعريا» فإننا نجد –في الوقت نفسه– أن التغيير كثيرا ما كان يقصد به التصوير

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٤٣.

٢- نفسه، ص ٢٤٢. وردت هذه الأبيات في كثير من كتب النقد والبلاغة العربيين. وقد تضاربت الآراء بخصوص قائلها. ويدل إيراد ابن رشد لها هنا على أنه كان يستقي أحكامه من التراث البلاغي ويوظفها في شرحه لكتاب أرسطو في الشعر، وبذلك فهو يحتذي خطوات المترجمين الأوائل للفلسفة اليونانية من السريانية إلى العربية.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٤٤-٢٤٥.





فقط، خاصة الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري»[١].

ويبدو أن سبب التركيز على الجانب التصويري يعود إلى أنهم كانوا يعتبرون الشعر خطابا جماليا يقوم على التخييل والتمثيل والمحاكاة، وكانت هذه المصطلحات تستعمل عندهم في كثير من الأحيان بمعنى بلاغي صرف. ولعل من أبرز ما يؤكد ذلك قول ابن سينا: «(...) والتغييرات أربعة: تشبيه؛ واستعارة من الضد، كقولهم «جونة» للشمس، و«أبو البيضاء» للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك «ربان البلد»؛ واستعارة من الاسم وحده، كقولهم للشعري «هذا النباح في السماء»، وكقولهم للحمل: «ذلك الناطح في السماء»»[٢]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى «التمثيل» و«التشبيه»، وهو خاص جدا بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال» وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع»[٣].

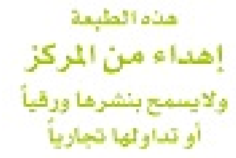
معنى ذلك أن التغيير في تصور الفلاسفة المسلمين جنس بلاغي عام تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، وهو أسلوب تعبيري خاص بالشعر وأكثر ملاءمة لطبيعته الفنية، ويتصل بكيفية تفاعل اللغة الشعرية مع المعطيات المادية والظواهر الإدراكية وطريقة تشكيلها لها؛ حيث تعيد أساليبه التصويرية المتنوعة تركيب الأشياء والمواضيع المادية ضمن علاقات جمالية جديدة تقوم على المقارنة بين خصائصها الطبيعية كما هو الحال بالنسبة إلى التشبيه، أو على المقاربة بينها كما هو الشأن بالنسبة إلى الاستعارة، وتبتكر أيضا لتلك الأشياء والمواضيع أسماء مغايرة لأسمائها «الحقيقية» المعروفة بها.

وتتأتى جمالية التغيير وقيمته الفنية في تصورهم من كونه يتجاوز الحدود القائمة بين

١- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٤٤.

٢- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢٩. أنظر أيضا: فن الشعر، ص ١٩٢.

٣- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٥٤، أنظر كذلك: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٨.



أشياء العالم المادي وعلاقاتها الثابتة والمحصورة، ويتخلص من ابتذال المعاني وضيق طاقتها الإيحائية ليخلق صورا فنية ومعاني شعرية جميلة وغريبة تبهر المتلقي وتثير في نفسه مشاعر الإعجاب واللذة. يقول ابن سينا: «اعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة (...) واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»(١)، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «إنما كانت الألفاظ المغيـرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها (...) والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»(٢).

تمثل الغرابة من هذا المنظور خاصية أساس لقياس جمالية أساليب التغيير وقيمتها الجمالية، لأن العبارة بقدر ما تكون غريبة وعجيبة إلا وتكون أكثر تخييلا وأقوى تأثيرا، وتعد الاستعارة أكثر الأنواع البلاغية (أو الألفاظ المغيرة) غرابة وتخييلا، لكون الصور التي تشكلها تبهر المتلقين بطريقتها المفاجئة في التأليف بين الظواهر المادية المتنافرة وكشف المعاني الجميلة التي لا يفطن إليها عادة كل الناس. وهذا ما لا تستطيع تحقيقه - بالقدرة الإبداعية والقوة الإمتاعية نفسها- الأساليب الأخرى للتغيير، ولعل هذا ما قصده ابن رشد بقوله: «إن الألفاظ المنجحة هي المغيرة - أعني الاستعارة- تغييرا يفعل الالتذاذ والتخييل»(٣).

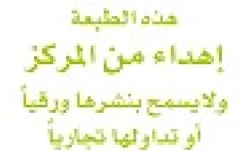
ويحيل ما يقوله ابن رشد هنا على أمر هام مؤداه أن الفلاسفة المسلمين كثيرا ما كانوا يقصدون بمفهوم التغيير مصطلح الاستعارة دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى، والشاهد على ذلك قول ابن سينا: «والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما مالوا إلى المُغَيَّر»(٤). وقولـه أيضا: «أما التغييرات فأنجح ضروبها ما كان المستعار

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٣.

٢- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٦٠-٢٦١. أنظر أيضا ص ٢٨١-٢٨٢.

٣- نفسه، ص ٢٩٢.

٤- ابن سينا: الخطابة، ص ٢١٧. أنظر أيضا ص ٢٠٦.



منه يعادل المستعار له ويحاكيه محاكاة تامة، ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، ومحاكاته من الجهة المقصودة»[1].

ويبدو أن مبرر عنايتهم الملحوظة بالاستعارة يعود إلى أنها تعتبر أكثر الأساليب البلاغية ملاءمة للخطاب الشعري وتحقيقا لوظيفته الجمالية وغايته التخييلية، فهي تقارب بين الظواهر المادية المتنافرة والمتباعدة، وتمحو الفواصل المادية والطبيعية التي تباعد بينها، فتدمجها ضمن علاقات إيحائية متفاعلة الأطراف ومتناسبة الأجزاء، وهذا ما لا يقوم به التشبيه الذي يبقي لكل موضوع استقلاله وتمايزه عن شبيهه. بيد أن جمالية الاستعارة لا تتحقق بمجرد الجمع بين المتباينين في الوجود وادعاء تشابههما وتماثلهما، فلا بد من وجود قرينة تسمح بنقل حكم المستعار منه إلى المستعار له، وتمكن من إيضاح المعنى المقصود محاكاته وتخييله، وهذا ما يقصده ابن سينا بحديثه عن أنجح ضروب التغييرات في النص الأخير.

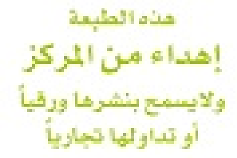
وقد كان الفلاسفة المسلمون يؤكدون كثيرا أهمية مراعاة علاقات التناسب بين طرفي الاستعارة باعتباره شرطا جماليا فعالا لبث اللذة الجمالية وتحقيق الإثارة الخيالية في النفس. وفي هذا الإطار يندرج قول ابن سينا: «جميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل أو انفعال، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة، مبصرة كانت أو غيرها. وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب. فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول: حمر، وخصوصا أن يقول: قرمزية. فإن قوله في الاستعارة للحمر «وردية»، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله «حمر» مطلقا. فإن قوله «حمر» مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمز يتعدى إلى تخييل الدودة المستقذرة»[2].

يتحقق التناسب في التصوير الاستعاري بتشاكل طرفي الاستعارة في الجنس والنوع، وتشاركهما في الصفة الحسية والحركة الطبيعية، ويعد بذلك وسيلة جمالية فعالة لتحريك خيالات المتلقي، وحمله على الانسياق لمقتضى الصور الشعرية والاقتناع بالأحكام الجمالية التي تتضمنها.

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢١٧. أنظر أيضا، ص ٢٢٩.

٢- نفسه، ص٢٠٨.





يستخلص مما سبق أن «التغيير» خاصية جمالية تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من الخطابات اللغوية الأخرى. وإذا كان هذا المفهوم يعني عند الفلاسفة المسلمين مختلف الأنواع البلاغية التي تبتكر صورا فنية جديدة ومعاني إيحائية بديعة، وتنطوي على طاقة تخييلية قوية، فإنه ليس في النهاية سوى صياغة جمالية أخرى لمفهوم المحاكاة الأرسطي بما يتناسب مع تصور العرب لبلاغة الخطاب الشعري، «ولا شك أن أرسطو هو نفسه الذي سهل هذا الانتقال من المحاكاة إلى التغيير، حيث قرن بينهما في الوظيفة والأثر: اللذة»[١].

ويبدو التماثل بين التغيير والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين من ناحيتين: أولاهما أنهما يعتبران وسيلة فنية لتحقيق التخييل الشعري (أي المتعة الجمالية والإثارة النفسية)؛ وثانيتهما أنهما يعدان جنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل والمجاز.

ويرى جابر عصفور أن ربط الفلاسفة المحاكاة بالأنواع البلاغية، واعتبارهم لها وسائل يتحقق بها فعل التخييل يعد من النتائج المباشرة التي ترتبت على اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى بن يونس[٢]، ومن أهم الإنجازات النظرية التي انتهوا إليها، ويجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة[٣].

ولا غرو أن هذا الإنجاز أغنى المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل صوره الفنية يقتصر لديهم على النظر في مكوناتها اللفظية وعلاقاتها السياقية وعناصر المشابهة بين أطرافها ومواضيعها، بل أدمجوا هذه المستويات ضمن تصور جمالي أعمق وأشمل مؤداه أن تخييلية الخطاب الشعري تنتج عن تفاعل ما هو جمالي ونصي بما هو نفسي وخيالي؛ بمعنى أنه ما لم تدفع البنيات التركيبية والدلالية للغة الشعرية المتلقي، وتحمله على الاندماج في العالم الخيالي للقصيدة والانسياق لأحكامها الجمالية، فلن تكون لها أي قيمة أو أثر.

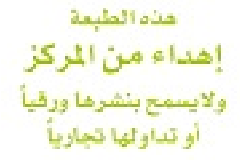
وعلاوة على ذلك، ألح الفلاسفة المسلمون على أن العملية التخييلية لا تتحقق بالصور

١- د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص ٢٦٢.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٤٩، ص ١٦١.

٣- نفسه، ص ١٦٣-١٦٤.





الفنية والصياغات الغريبة والجميلة للخطاب الشعري وحدها، بل تتم أيضا بواسطة بنيته الإيقاعية ودرجة تناسبها مع بنياته الأسلوبية الأخرى[١].

٣-٢: التخييل والإيقـاع

حظيت الإيقاعات الموسيقية بعناية خاصة لدى فلاسفة الإسلام، لما لها من قدرة على التعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، وعلى النفاذ إلى أعماق النفس والتأثير فيها، فالأنغام والإيقاعات الموسيقية هي أكثر الأشكال التعبيرية ملاءمة لغرائز الإنسان واقترابا من نفسه، وهي أيضا أكثر الوسائل الإيحائية إثارة للتخاييل والانفعالات. يقول الفارابي: «فصول النغم هي أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، من قبل أنها قرينة الأقاويل في التخييل وفي إفادة الانفعالات، وقد يلحق بها أيضا لذة، وهذه وحدها متى قرنت بالنغم دون الأقاويل المفهمة للمعنى المقصود بلغ بكثير منها ما يبلغ بالأقاويل أنفسها، مثل ما يعهد في بعض اللحون المسموعة من بعض الآلات، وبهذه يتغير السامع من انفعال إلى انفعال»[٢]، ويقول أيضا في السياق نفسه: «لما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها (...) صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم (...)»[٣].

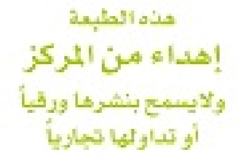
تتحدد الخاصية النوعية للموسيقى في مضمونها الإيحائي وقدرتها التأثيرية، ويتحقق ذلك بالنقرات التي تحدثها الأنغام الخالصة والمجردة، أو المصاحبة بالتصويتات والأقاويل الملحنة. ولا يقتصر تأثير الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضا، لأن الموسيقى تستطيع أن تغير انفعالاته فتحولها إلى نقيضها، كما تستطيع أن تتملك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي

١- يؤكد ابن رشد أن التخييل الشعري هو نتيجة تفاعل «التغييـر» و«الوزن» وتناسبهما في النص الشعري. أنظر: تلخيص الخطابة، ص ٢٦٠-٢٦٤.

٢- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٨-١١٧٩.

٣- نفسه، ص ١١٨١.





تستهدفه. وقد حفل التراث الفلسفي بشواهد عجيبة على قدرتها الخارقة على التأثير في النفس[١].

ويرى الفلاسفة المسلمون أن الموسيقى أكثر تأثيرا في النفس مقارنة بسائر الفنون الأخرى؛ إذ «التأليف الموسيقي لذيذ جدا (...) لما يوجد فيه من النظام المتأدي إلى القوة المميزة، كأنها خاصية بها دون الحاسة، ولما يوجد فيه من محاكاة الشمائل، ولأن لتأليف الصوت خاصية ليس لسائر التأليفات، وذلك لأن النغمة الأولى من النغمتين المؤتلفتين مثلا، تهش إليها النفس، هشاشتها لكل جديد من المستحبات الواصلة إليها»[٢].

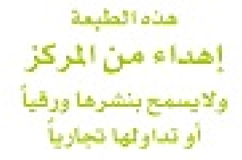
وتعود القدرة الباهرة للأنغام الموسيقية على التأثير في النفس إلى عاملين رئيسين: أما الأول فهو أنها أكثر الفنون الجميلة موافقة للنفس الإنسانية وإشباعا لغريزتها الفطرية، فأنغامها وألحانها تولدت أساسا من أشكال التصويتات الإنسانية، واختلفت تبعا لاختلاف الشحنات العاطفية والحالات الشعورية التي يعبر عنها شكل التصويت وأسلوب محاكاته للانفعال النفسي، ولذلك فالموسيقى تقدر أن تُمَثِّلَ بأنغامها المتعددة والمختلفة الانفعالات والمشاعر النفسية، وأن تحدثها في نفس المتلقي.

أما العامل الثاني فهو أن أداة إدراك الموسيقى وتمثلها هي القوة المميزة، ويقصد بها الوهمية، فهي خاصة بها من دون سائر الحواس الباطنية الأخرى. والسبب في ذلك أن الإيقاعات والأنغام ذات طبيعة تجريدية، ولا يوجد بين مختلف قوى الإدراك الحيواني ما يقبل المعطيات التجريدية إلا الوهم. وقد سبق القول إن الوهم يسيطر على القوى الذهنية الأخرى ويوجه حركتها الإدراكية بالشكل الذي يحصل به الانفعال والتأثر، وهذا ما يفسر طريقة حدوث التأثر النفسي بالموسيقى؛ إذ إن النفس تنساق كلية إلى الألحان التي تسمعها، فتتابعها في تموجها وتغيرها وتوالي إيقاعاتها، وتلتذ بحدة

١- من أبرز الحكايات التي تدل على التأثير الخارق للموسيقى في النفس تلك التي تروى عن الفارابي حيث حضر إحدى مجالس سيف الدولة (ت ٣٥٦هـ)، فخَطَّأَ كل من عزف لحنا «(...) فقال له سيف الدولة: وهل تحسن في هذه الصناعة شيئا؟ فقال: نعم، ثم أخرج من وسطه خريطة ففتحها وأخرج منها عيدانا وركبها، ثم لعب بها، فضحك منها كل من كان في المجلس، ثم فكها وركبها تركيبا آخر وضرب بها فبكى كل من في المجلس، ثم فكها وغير تركيبها وحركها فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم نياما وخرج.» ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٥/ ١٥٥-١٥٦.

٢- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٨١.





الإيقاعات التي تحدثها الأنغام وتمثلها الأصوات في «خيال» المتلقي، فتنفعل بحسن نظمها وجمال تأليفها. يقول ابن سينا موضحا علاقة الموسيقى بالخيال الإنساني وطريقة تأثيرها فيه: «اعلم أن القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات: هو حسن موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورها في الخيال، وذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه، فإن التأليف إنما يلذ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات اجتماع، ومعلوم أنها لا اجتماع لها في الحس، وكيف ولا تحس نغمتان متتاليتان معا، بل إنما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول ما يجب، أن يوجد لها الاجتماع في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال»[١].

وقد جعل الفلاسفة المسلمون من قيام الشعر على الوزن منطلقا نظريا لمقاربة جانبه الإيقاعي وبحث علاقته بالموسيقى، وللنظر في كيفية استثماره لطاقتها الإيحائية وقوتها التأثيرية حتى يتحقق «التخييل» على الوجه الأكمل والأفضل. وفي هذا الصدد عد الفارابي «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر»[٢]، لأن انتظام كلمات الشعر وائتلاف أجزائه التركيبية ومكوناته الصوتية (الأسباب والأوتاد والمصاريع) وتناغمها في بنية زمنية متعاقبة الحركة والسكون يماثل انتظام الألحان الموسيقية وتناسب الأصوات المرافقة لها من جهتي الحدة والثقل[٣]. كما ذهب إلى أن ابتداع الألحان ونشأتها، والاهتداء إلى التعبير بها نتجا عن الفطر الغريزية المركوزة في النفس منذ الطفولة، والتي تميل بالإنسان إلى البوح بمشاعره الوجدانية بأسلوب غنائي حالم، وتنزع به دائما إلى الراحة بعد كل عمل متعب، وفي ذلك يقول: «والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان: منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها»[٤].

وقد أنشأت الغريزة الشعرية للنفس الإنسانية الألحان وشكلتها لكي يحسن بها وقوع

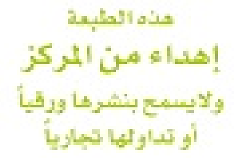
١- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص ٨٥.

٢- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٨٥.

٣- نفسه. أنظر د.جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٤.

٤- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧٠.





التمثيلات الفنية في الذهن ويسهل تحقق فعلها التأثيري، ولهذا فالشعر يوظف الترنمات والألحان والأنغام بالطريقة التي تحدث التخييل في أقاويله[١]، مما يعني أن توظيفه للإيقاعات الموسيقية مجرد وسيلة جمالية لتحقيق غايته التأثيرية، إلا أنها وسيلة فعالة وذات قيمة فنية كبيرة، لأن بدونها لا تكتمل ماهيته، فـ«المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن»[٢]، و« الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن»[٣]، و«إن فات الوزن نقص التخييل»[٤].

وتتجلى القيمة الجمالية للإيقاع الشعري في أنه يدمج المتلقي في صميم التجربة الإبداعية ويربطه بسياقها التخييلي، وذلك بما يتضمن من قدرة على تحريك قوى النفس الخيالية: «وعمل اللحن في الشعر هو أنه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه»[٥].

تستمد الإيقاعات الشعرية قيمتها الجمالية وقوتها التأثيرية من قدرتها على إعداد نفسية المتلقي للتفاعل الوجداني والخيالي مع الصور والعوالم الفنية التي يشكلها الشاعر، ويتحقق ذلك بواسطة التناسب الذي يحدث في صلب القصيدة بين جانبها العروضي ومكوناتها الصوتية والدلالية والتركيبية والإيحائية، لأن الشعر عمل تشكيلي أساسا، ولا يمكنه أن يبلغ درجة إبداعية راقية ومميزة إلا إذا كانت العلاقة بين غرضه الفني وكلماته وجمله وتراكيبه ووزنه العروضي متناسبة ومنتظمة ومتناغمة. ومن هنا أكد الفلاسفة المسلمون القيمة الجمالية لاختيار الأصوات الملائمة للمعنى الشعري والمناسبة للإيقاع العروضي، ونبهوا على فعاليتها الإيحائية والتخييلية: «كل صنف من أصناف الأقاويل لها أصوات خاصة إذا قرنت بها قامت مقام بعض أجزاء القول في تخييل ما يقصد تخيله بالقول، مثال ذلك: التضرع والحث، والسؤال،

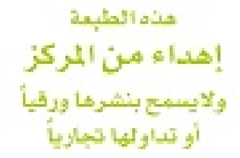
١- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧١.

٢- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٨-٢٠٩.

٣- نفسه، ص ٢١٤.

٤- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٣.

٥- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٩.



وما جانس ذلك، فإن كل واحد من هذه تقرن بحروفه أصوات مأخوذة بأحوال، فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه (...) وهذه الأقاويل ليس إنما تقرن بها هذه الفصول من فصول الأصوات فقط، لكن تقترن بها أيضا وقوفات وسكنات وتوصيلات عند مقصود مقصود من المقصودات بالقول، فتكون تلك إما مخيلة وإما معينة على التخيل»[١].

وما يشير إليه الفارابي هنا يكتسي أهمية خاصة، لكونه يبرز أن عملية اختيار الأصوات الأكثر مناسبة للمضمون الشعري والأقوى تمثيلا للحالات النفسية والانفعالات العاطفية تنشد أساسا تأكيد المعنى الشعري وتمثيله في الذهن، وهذا ما عبر عنه بقوله في هذا النص السابق: «فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه»؛ ذلك أن الأصوات باعتبارها مجموعة من الحركات والسكنات المتوالية في أزمنة النطق بها والمتباينة في درجتي الحدة والثقل تؤدي في ذاتها وظيفة إيحائية كبيرة، فتمثل للسامع الحالة النفسية المقصودة بالرغم من أنها «محض أصوات»، كما أنها تسهم بالأنغام الصادرة عنها والمرافقة لها في شد انتباهه إلى ما يقال، فتحرك خياله وتخلق لديه تجاوبا نفسيا وجماليا مع النص الشعري؛ لأن «للفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل»[٢].

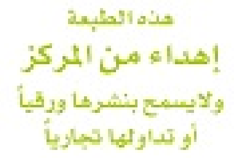
وبذلك، فتناسب الأنغام والأصوات مع الانفعالات والأخلاق يفيد في تخيل المعاني في النفس وييسر قيامها بالوقفات السلوكية المستهدفة، ومما يؤكد ذلك الحادثة التي وقعت بين الحارث بن أبي شمر (ت ٥٦٩م) ملك غسان والشاعر علقمة بن عبدة (ت ٥٩٨م)؛ يقول الفارابي: «(...) وكذلك من قصد التخييل ومعونة الأقاويل في التنغيم، لما رأى تزييد بعض الانفعالات وتنقيص بعضها يعين على التخيل وعلى الإصغاء إلى ما يقال، وكذلك النغم الملذة لما كانت إذا قرنت بالأقاويل أصغى لها السامع إصغاء أجود ودام على استماعها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل فصار بها إلى مطلوبه، كما يحكى عن علقمة بن عبدة الشاعر حين صار إلى الحارث بن أبي شمر ملك غسان في حاجته، فلم يصغ لقوله حتى لحن شعره وغنى به بين يديه فقضى حينئذ حاجته»[٣].

١- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٥-١١٧٦ وص ١٠٧١.

٢- ابن سينا: الخطابة، ص٢٢٠، ١٩٧.

٣- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص٧٣، ص٦٧.





فطريقة تنغيم كلمات القول الشعري وتلحينها تشد انتباه المتلقي، وتهيء نفسه للتفاعل الوجداني معه وفقا لما يقتضيه محتواه الخيالي ويتطلبه من انفعالات، ولذلك لما ألقى علقمة بن عبدة قوله الشعري بين يدي ملك غسان مستعطفا إياه أن يطلق سراح خاله[١]، لم يحرك شعره في نفسه شيئا. لكنه حين لحنه وتغنى به استجاب بسرعة لطلبه، لأن اللذة الجمالية التي تضمنها شعره الملحن عطلت الحركة الذهنية لفكره ورويته، وأثارت في المقابل الانفعالات الغريزية والنـزوعية لقواه الخيالية، فنسي بذلك ملك غسان إساءة أسيره إليه وغضبه عليه، فتغيرت مواقفه السلبية منه بمشاعر الغبطة والسرور والثقة في الذات.

ولئن كان هذا الأمر يعني أن القيمة التخييلية للإيقاع الشعري تتأتى من كونه يخرج المتلقي من حالة شعورية إلى أخرى، ويغير مواقفه الانفعالية وفقا لغاية الموضوع الشعري، فإن ذلك لا يتحقق إلا باختيار الأوزان العروضية والألحان الموسيقية الأكثر مناسبة للغرض الشعري. يقول ابن سينا: «إن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك»[٢]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما»[٣].

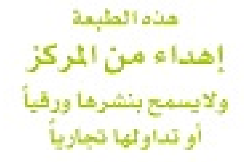
فالحرص على التناسب بين الوزن العروضي والغرض الشعري يعتبر -إلى جانب اختيار الأصوات الأكثر ملاءمة للمعنى وتمثيلا له- شرطا رئيسا لإدخال المتلقي في صميم العملية الشعرية، ومعنى ذلك أن الشاعر غير مطالب بابتكار صور فنية جديدة وجميلة، والتعبير عنها ببنية تركيبية بديعة فحسب، بل عليه أيضا أن يصوغ ذلك في البنية الإيقاعية المناسبة له. وقد لاحظ الفلاسفة المسلمون أن العرب وغيرهم من الأمم الأخرى خلطوا أوزان أشعارهم بمواضيعها وأغراضها، وأن اليونان مثلوا الاستثناء الوحيد: «إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا

١- أنظر الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧٣ (هـ)٣.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣ .

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٢.





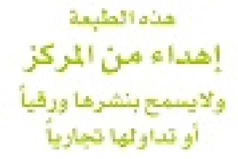
لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، إلا اليونانيون فقط: فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلها وإما بأكثرها؛ ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون»[1].

والواقع أن مسألة التناسب بين الإيقاع الموسيقي والموضوع الشعري تتصل أساسا بالتمثيل المسرحي، وتتضح فيه بصورة جلية من خلال مصاحبة الألحان لكلام الممثل وحركاته على خشبة المسرح، أو من خلال عزفها منفردة لتمثيل انفعال نفسي معين يحمل المتلقي على الانسياق لمقتضاه؛ أما في الشعر الغنائي فيتعذر إفراد أغراض شعرية معينة بأوزان مخصوصة.

ويلاحظ هنا أن جهل فلاسفة الإسلام بالأصول النظرية للشعرية الأرسطية أثمر فكرة هامة أغنت المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل مستواه الإيقاعي يقتصر لديهم على النظر في بنيته العروضية، بل ربطوا ذلك بالغاية التخييلية للشعر ومميزاته الإيحائية، وأكدوا أن الوزن ليس مجرد تقطيع الأقاويل الشعرية إلى أعداد إيقاعية متساوية في أزمنة النطق بها، ولكنه بالأحرى عملية تشكيل لمعاني النص الشعري وتراكيبه اللغوية وصوره الفنية بأسلوب تنسجم به مع الانفعالات النفسية التي يثيرها الموضوع الشعري، وتتناسب مع إيقاعاته الموسيقية.

ولا شك أن ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنص الشعري ومستوياته الدلالية والتركيبية، واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التخييل، يعد من أهم النتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة. صحيح أن للنقاد وعلماء القرون الهجرية الأولى إشارات متفرقة ومتعددة تصب في هذا الإطار، إلا أنها لم تقرر ولم توضح بالقدر اللازم-كما هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة-الصلة بين تخييلات المعاني والألفاظ والتراكيب من جهة، وبين تخييلات الأوزان من جهة أخرى. وقد مهدوا بصنيعهم هذا الطريق لبعض البلاغيين المتشبعين بالمنطق والمباحث الفلسفية النفسية لتأمل طبيعة الشعر العربي في ضوء الأحكام والتصورات العميقة التي انتهوا إليها، ولتعميق ملاحظاتهم

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٢. أنظر كذلك ابن سينا: فن الشعر، ص ١٥٦.



وأبحاثهم بخصوص التخييل الشعري، وصوغ تصور نظري ومنهجي وتطبيقي شامل ومتكامل لمفهوم التخييل.

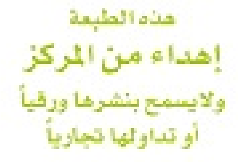
خاتمة الفصل

مكن تتبع تأصيل الفلاسفة المسلمين لمفهوم التخييل من الانتهاء إلى أن شرحهم لشعريات أرسطو كان محكوما بخلفيات حضارية ومرجعيات فكرية وجمالية مستمدة من صميم الثقافة العربية الإسلامية، وككل القراءات، انصبت عنايتهم على التصورات والأحكام التي تهمهم أكثر وتلائم تفكيرهم الجمالي في العملية الشعرية، ومن هنا يلاحظ أنهم أفرغوا المصطلح الجوهري في شعرية أرسطو من محتواه النظري الدقيق، وضمنوه تصورا نظريا وجماليا مستمدا من المباحث البلاغية العربية، فصارت عندهم المحاكاة وسيلة تصويرية لتحقيق التخييل، وجنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها. وقد كان لصاحبي الترجمة العربية القديمة لكتابي: الخطابة والشعر أثر كبير في هذا التوجه، وذلك بربطهما المحاكاة بالتشبيه.

كما أن إقحامهم مصطلح التخييل في شروحهم لكتاب الشعر يندرج ضمن وعيهم أن مفهوم المحاكاة الأرسطي لا يقارب مختلف الجوانب الإبداعية والجمالية التي تسم العملية الشعرية وتحدد مستويات تشكلها واشتغالها. ذلك أنه يقتصر على النظر في الجوهر التمثيلي للخطاب الشعري وخصائصه الدلالية والتركيبية واللغوية ثم طبيعة علاقته بالعالم المادي، ولا يربط العملية الشعرية بقوى الشاعر الخيالية التي تعتبر أداة خوضه لتجربته الإبداعية، وهو إضافة إلى ذلك لا يبين طبيعة الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، ولئن كانت بوادر هذا الوعي قد ظهرت مع صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الخطابة والشعر، اللذين وظفا مفهوم التخييل وألمحا إلى قيمته الجمالية، فإن قيمة العمل الذي قام به الفلاسفة المسلمون تكمن في أنهم أصلوا ذلك المفهوم ونقلوه من سياقه النفسي الذي استعمل فيه أول مرة، فخصصوه بالشعر ومجال الإبداع الفني، فلم تعد كلمة تخييل فضفاضة وتتنازعها دلالات عامة ومتباعدة، بل صارت أداة لتحليل شعرية الخطاب، ولقياس مداه الإبداعي وبيان خصائصه الفنية التي تتحقق بواسطتها تخييلية القصيدة.

وتبرز قيمة المفهوم الفلسفي للتخييل وأهميته النظرية والإجرائية في كونه يقوم على ثلاثة أبعاد: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف، وهي أبعاد مكنت من صياغة





مقاربة شاملة ودقيقة للعملية الشعرية، وافادت في ربط كل مكوناتها بطبيعتها الخيالية ووظائفها التخييلية. فصار التخييل مصطلحا كليا تتفرع عنه باقي المصطلحات النقدية والبلاغية.

وقد أدت متابعة مصطلح التخييل إلى ملاحظة أنه لم يكن المصطلح الوحيد الذي يحدد لدى الفلاسفة ماهية الشعر، إذ كانوا يعرفونه أيضا بالمحاكاة والتمثيل والتغيير والتشبيه. وأبرزت هذه الدراسة أن ليس في هذا الأمر أي اضطراب أو تناقض، وأنه يعود إلى زاوية مقاربتهم للعملية الشعرية، وينم عن خصوصية الشبكة الاصطلاحية التي ارتبط بها مفهوم التخييل، كما ينم أيضا عن تأثر فلاسفة الإسلام بالنصوص الفلسفية الأولى التي وردت بها تلك المصطلحات وببعض التصورات والأحكام النقدية والبلاغية التي كانت متداولة في عهدهم.



ولئن كان الفلاسفة المسلمون قد تمكنوا من التأصيل الفلسفي لمفهوم التخييل من خلال استثمار المقولات والتحديدات النفسية والمنطقية والجمالية الواردة في الترجمات المبكرة للفلسفة اليونانية، فقد عرف المفهوم مسارا تأصيليا مغايرا في السياق البياني، وهو مسار يختلف في منطلقاته وتصوراته وإجراءاته التطبيقية عن المسار الفلسفي، ويعد استمرارا للحظة تشكل مفهوم التخييل عند الرعيل الأول من اللغويين والمتأدبين والمفسرين والبلاغيين والنقاد العرب.



■ ■ ■

الفصل الثالث
التأصيل البياني لمفهوم التخييل

تقديم

مثلما تزامنت لحظة تشكل مفهوم التخييل في السياق البياني بتشكله في السياق الفلسفي، عرف المفهوم أيضا محاولتين تأصيليتين في سياقين مختلفين، إذ في الوقت الذي كان يؤصله الفلاسفة المسلمون، ظهرت محاولة تأصيلية مغايرة لدى البلاغيين العرب الخلص الذين انطلقوا من التحديدات اللغوية والتصورات القرآنية والحديثية والكلامية والإعجازية للخيال والتخيل والتخييل، فركزوا على دلالاتها اللغوية والمعرفية، واستثمروها في بناء الكيان الاصطلاحي لمفهوم التخييل، دون أن يقحموا فيه أي معنى أو تصور فلسفي.

والمقصود بأولئك البلاغيين العرب الخلّص الذين أصلوا المفهوم البياني للتخييل: عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) ومحمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨ هـ) وأبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ) ثم ضياء الدين بن الأثير(ت٦٣٧هـ).

ينفرد هؤلاء البلاغيون عن غيرهم من البلاغيين الذين لم يتأثروا بالفلسفة بتأصيلهم للمفهوم البياني للتخييل؛ إذ يكاد الباحث لا يعثر خارج مساهماتهم على أية إضافة للمفهوم أو إغناء له، وكل ما يمكن أن يجده لا يعدو أن يكون تكرارا لتحديداتهم وتصوراتهم للتخييل، وفي أحسن الأحوال شرح وتلخيص لها؛ كما يتميزون بكونهم يقدمون، بالرغم

من اختلاف أزمنتهم الثقافية ومرجعياتهم المذهبية ومواقعهم الجغرافية، تصورا مفهوميا متماسكا ومنسجما لمصطلح التخييل يتصل في العمق بالأحكام والتصورات الكبرى التي تضمنتها النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية.

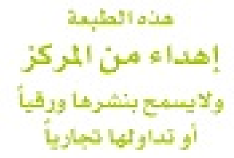
بيد أن مفهوم التخييل عندهم لم يكن على درجة واحدة من الاشتغال الإجرائي والتوظيف المنهجي، فمنهم من تعمق دراسته وخصه بأبحاث مستقلة في كتبه، كما هو شأن عبد القاهر الجرجاني؛ ومنهم من تناوله ضمن تصورات وقضايا أعم، فلم يفرده بمبحث مستقل، ولكنه خصه بمقاربة مميزة تستثمر مفهوم عبد القاهر الجرجاني له، وتطور بعض دلالاته الأولية خلال لحظة التشكل بتصورات جديدة.

لذلك، سينقسم هذا الفصل إلى مبحثين: يتناول الأول مجموع التصورات التي صاغها الجرجاني وأوضح بها ماهية القول التخييلي وطبيعته الإيحائية ووظيفته الجمالية، مبرزا كيفية تأصيله له وصياغة مفهوم عربي دقيق وعميق انطلاقا من استثمار الإشارات والتلميحات التي تضمنتها نصوص اللحظة السابقة؛ بينما يتابع المبحث الثاني امتدادات مفهوم عبد القاهر الجرجاني للتخييل عند البلاغيين اللاحقين له والمتأثرين به.



ولئن كنا قد قدمنا التأصيل الفلسفي لمفهوم التخييل على التأصيل البياني، خلافا للتراتبية التي حكمت تشكيله كما اتضح في الفصل الأول، فذلك لاعتبارين زمني ومنهجي، فأما الاعتبار الزمني فيتضح في كون التأصيل الفلسفي يرتبط بفلاسفة يسبقون زمنيا بلاغيي هذه اللحظة، وأما الاعتبار المنهجي فذلك لتستقيم المقارنة بين السياقين، وتمكن من الفحص الدقيق والرصين للدعاوى التي يرجع أصحابها مفهوم التخييل عند أولئك البلاغيين إلى أصول فلسفية مدعاة.

■ ■ ■



المبحث الأول
تأصيل عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخييل

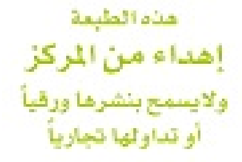
تمهيد

يعتبر عبد القاهر الجرجاني أحد أبرز البلاغيين الذين أسهموا إلى حد بعيد في إغناء كثير من قضايا الشعرية العربية وتطوير آلياتها الإجرائية وأسسها المنهجية؛ فلقد أعاد صوغ التصورات النظرية والأحكام الجمالية التي تتصل بشعرية الخطاب وبطرائق تحليله في بناء نسقي، وخلّص كثيرا من المصطلحات البلاغية من الغموض والتسيب والاضطراب وغير ذلك من الشوائب التي كانت تصم توظيفها، وتحول دون الفحص الدقيق لجمالية الأسلوب الشعري والتغلغل النافذ إلى طاقته الإيحائية وجوهره الإبداعي.

وتبرز أهمية عبد القاهر الجرجاني في سيرورة مفهوم التخييل في كونه أصل بيانيا مفهوم التخييل، وهو تأصيل يبرز من جهات عدة: فهو أول بلاغي عربي تحولت على يده كلمة «تخييل» من مستوى التداول اللغوي العادي إلى مستوى النضج الاصطلاحي، فلم تعد كلمة عامة ذات دلالات محدودة أو تستعمل استعمالات عارضة ونادرة، وإنما أصبحت أداة إجرائية لتحليل البنية الإيحائية للغة الشعرية وبيان الجوهر الفني للنص الشعري؛ وهو أول من صاغ مفهوما جماليا للتخييل حدد به ماهية الفعل الإبداعي ومستويات تخلق اللحظة الشعرية وشروط تحولها وتجددها، كما أبرز به طبيعة العلاقة بين المضمون الشعري والواقع المادي؛ كما أنه أول من خصص في الدرس البلاغي مبحثا كاملا ومستقلا لدراسة التخييل وبحثه في ضوء كثير من قضايا النقد والبلاغة العربيين.

ومن الملاحظ أن كتاب عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة استأثر دون سائر مؤلفاته الأخرى بتوظيف مصطلح «التخييل»، فتكرر خمسا وعشرين مرة، وردت ثمانية منها خارج المبحث المذكور[1]، مما يدفع إلى التساؤل: هل ينحصر الاستخدام الوظيفي لمصطلح التخييل في السياقات النصية التي ورد فيها؟ أم أنه يشمل الكتاب كله؟ أم يتعدى هذا الأخير ويشمل كتبه الأخرى، وخاصة كتاب: دلائل الإعجاز؟ وإذا كان الأمر كذلك

١- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٢٣، ٢٣٦، ٢٧٢، ٢٧٦، ٣٠١، ٣٠٢، ٣١١، ٣١٦، ٣١٨، ٣٣٠، ٣٤٢، ٣٦٣، ٤٠٩، ٤١٣.



فلماذا لم يرد في هذا الكتاب الأخير ولو مرة واحدة؟ هل يرجع ذلك إلى حرج مذهبي؟ أم إلى أنه كان متضمنا في إبدال آخر؟

ومما يلاحظه أيضا المستقرئ لسياق توظيف عبد القاهر «للتخييل» أنه ورد عنده في إطار بحثه لقضية السرقة الشعرية، وهي قضية لا تنفصل عن الأساس النظري الذي كان يحكم كتاب الأسرار ويوجه أسئلته وقضاياه، والذي يتعلق بالبحث في ماهية المعنى الشعري وتحديد طبيعته الدلالية ووظيفته الجمالية. ولذلك فقوله في مستهل حديثه عن الأخذ والسرقة في الشعر: «ويجب أن نتكلم أولا على المعاني»[1]، لا ينفصل عن المشروع العام الذي يؤطر كتابه، والذي تلخصه عبارة «بيان أمر المعاني» الواردة في صدر كتابه: «إن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصل أجناسها وأنواعها، وأتتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل، وتمكنها في نصابه، وقرب رحمها منه، أو بعدها حين تنسب عنه»[2].

يختزل هذا النص الخطوات الرئيسة التي يقوم عليها مشروع الجرجاني في الأسرار، والتي سيخضع لها بحثه للتخييل ومعالجته له. وتتحدد في الكشف عن طبيعة الدلالة على المعاني والأفكار، وكيفية تشكلها وتكونها، وأسباب تنوعها وتوالدها، ووجوه تماثلها واختلافها، ومستويات نقلها للأحاسيس والرؤى الإدراكية ودرجات إيحائها بها وتمثيلها لها، كما تتحدد أيضا في إبراز نوع العلاقة بين المعنى باعتباره صورة ذهنية مجردة عن اللفظ والعبارة اللغوية الدالة عليها، وبيان طبيعة الاختلاف بين المعاني التقريرية والمعاني التصويرية.

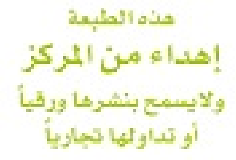
معنى ذلك أن طريقة الجرجاني في دراسة المعاني تختلف كليا عن مناهج البحث السابقة عليه؛ فهو «لم ينشغل بتتبع انتقال المعاني، والمفاضلة بين السابق واللاحق على طريقة نقاد الشعر، بل تصدى (...) لمكونات الخطاب عامة، والخطاب الشعري خاصة ليكون ذلك أساسا نظريا يميز بين ما يحتمل الأخذ من مكونات الخطاب وما لا يحتمله، بل وما لا يقبل الحديث عن الأخذ أصلا.»[3]

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٣.

٢- نفسه، ص ٢٦.

٣- د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص ٣٣٢.





١ - المفهوم البياني للتخييل:

من بين أبرز القضايا التي تثير انتباه قارئ عبد القاهر حرصه الشديد على تحديد مفاهيمه وبيان فروقها «في الاصطلاح والعبارة»[١]، فالمصطلحات مفاتيح العلوم، وتحديدها شرط أساس لتمثل فكر المتلقي لمضامينها ولتيسير فهمه لأنساقها النظرية[٢]. وقد شكل هذا الوعي منطلق تفكيره في التخييل، ولذلك فأول ما استهل به حديثه عنه التنبيه على ضرورة تحديد ماهيته وبيان وظيفته. وقد كان يدرك أن عملية مثل هذه لا بد أن تراعي -حتى تكون دقيقة وعلمية- مجال اشتغال المصطلح وجوهره الطبيعي، لأن من المصطلحات ما يقبل الحد الصوري ويمكن للعالم أن يبرز ماهيته في حد جامع ومانع بلغة المناطقة، ومنها ما تستعصي على التعريف ويصعب الإمساك بماهيتها على نحو كلي، لأن سياق اشتغالها دائم التجدد والتحول، ولأن مواضيعها تتقاطع مع مجالات عديدة تكاد تختلف عنها كليا. ولئن كان هذا الأمر ينطبق على شيء، فإنه ينطبق إلى درجة بعيدة على التخييل. ولعل ذلك ما حذا بعبد القاهر إلى أن يتوسل في تحديده له بمسلكين: ففي الأول أبرز مجاله اللغوي وخصوصيته الدلالية في ضوء تعارضه مع المعاني العقلية؛ وفي الثاني حدد ماهيته وجوهره الطبيعي بالنظر إلى سياقه النصي وأساسه الحركي والإبداعي.

وهكذا يلاحظ أنه آثر قبل أن يبين ماهية التخييل أن يتحدث عن المعاني ويبرز أصنافها وأنواعها: «ويجب أن نتكلم أولا على المعاني، وهي تنقسم أولا قسمين: عقلي وتخييلي، وكل واحد منهما يتنوع»[٣].

ولا علاقة لاستهلال عبد القاهر الحديث عن المعاني بالتأكيد أنها تنقسم قسمين، وأن كل قسم منها ينقسم بدوره إلى أنواع وأصناف بالمنطق وتفريعاته، ولا تحكمه غاية تصنيفية مجردة كما قد يعتقد[٤]، ولكنه يرمي أن ينبه بذلك على الطابع التقابلي بين المعنى العقلي والمعنى التخييلي، فكل واحد منهما يختلف عن الآخر في طبيعته الدلالية وبنيته اللغوية

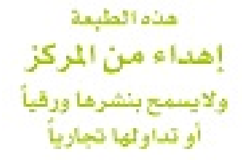
---

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٢٧.

٢ - أنظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٤.

٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٣.

٤ - أنظر د. جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص ١٦٩، د. عبد الحميد جيدة: التخييل والمحاكاة، ص ١٦٠.



وأصوله المرجعية، كما يختلفان أيضا –وهنا يكمن سر انقسامها ومبرر تقابلها– في أن لكل واحد منهما حركيته الخاصة ومنطقه المميز في التنوع والتفرع: «فالذي هو «العقلي» على أنواع: أولها: عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي ﷺ وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء.»[1]

والملاحظة البارزة في هذا النص أن عبد القاهر لا يقدم تعريفا لماهية «المعنى العقلي»، بل يكتفي بالحديث عن نوعه الأول والسياقات النصية التي يرتبط بها. وليس في هذا الأمر أي إخلال أو خرق لمبدأ «تحديد المفاهيم» الذي سبقت الإشارة إلى أن عبد القاهر يؤكد أهميته ويلتزمه في أبحاثه، بل إن ذلك يعود إلى طبيعة المعاني العقلية ومرجعيتها؛ فهي ذات مضامين صادقة وأحكام دقيقة وحقيقية، ولها قيمة رمزية خاصة لأنها تنتمي إلى خطابات تتمتع بأقصى اعتبارات الاحترام والتقديس، ولأنها أمر مشترك –أو مشاع حسب عبارته في نص سابق[2]– بين جميع الناس، حيث توجد عند كل الأمم وفي كل الأجيال، وترددها كل الألسنة واللغات[3].

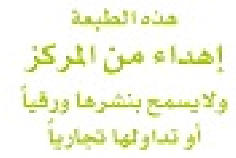
ومن ثمة، فسمات الصحة والصدق والحق التي تميز هذا الضرب من المعاني تجعلها في غنى عن أي تعريف أو تحديد، لأنها تتضح بذاتها، وتشكل بقصدها للحق وصدقها فيه قسما متماثل الأصناف والأشكال ومتناغم الأنواع والمستويات، إنها كما يقول: «باب من المعاني (...) تجمع فيها النظائر(...) وتتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل»[4] فيها الدلالات، ولذلك فأنواع «العقلي» التي وعد بحصرها وإبراز مستوياتها ليست إلا نوعا واحدا ووحيدا، قد يتخذ مظاهر عديدة ويصاغ بأساليب مختلفة، لكن جوهره وأصله يظل مع ذلك واحدا وثابتا لا يتغير.

١– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٣.

٢– نفسه، ص ٢٦.

٣– نفسه، ص ٢٦٤.

٤– نفسه، ص ٢٦٥.



وإضافة إلى ذلك فـ «المعاني العقلية» ترد أيضا «في الشعر والكتابة والبيان والخطابة»، ومن ثمة فهي تصلح لكل سلوك كلامي مهما اختلفت طبيعته وجنسه، وأهم ما في النص السابق أن عبد القاهر يؤكد أن الشعر يتضمن كذلك معاني عقلية ويستشهد على ذلك بقول: «محمد ابن الربيع الموصلي: [من البسيط]

الناس في صورة التشبيه أكفاء ... أبوهم آدم والأم حواء
فإن يكن لهم في أصلهم شرف ... يفاخرون به فالطين والماء
ما الفضل إلا لأهل العلم إنهم ... على الهدى لمن استهدى أدلاء
ووزن كل امرئ ما كان يحسنه ... والجاهلون لأهل العلم أعداء»[١].

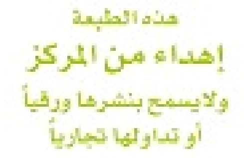
ومن الشواهد الدالة على ذلك أيضا قول المتنبي في صدر إحدى أبياته الشعرية: [من الطويل] «وكل امرئ يولي الجميل محبب»[٢].

ولا يعني إطلاقا إيراد عبد القاهر لبعض الأبيات الشعرية ضمن القسم العقلي أنه يماثل على مستوى القيمة الأدبية بين المعاني العادية والمباشرة (العقلية) والمعاني الفنية والإيحائية (التخييلية)، لأن أمرا كهذا من شأنه أن يسلب الشعر خاصيته النوعية ووظيفته الجمالية، ولكنه يهدف بذلك إلى تأكيد صحة حكمه القاضي بأن المعاني العقلية يمكنها أن تجري أيضا في الشعر. أما إذا تساءلنا عن قيمتها الأدبية في العملية الشعرية، فسرعان ما يطالعنا بتعليقه الدال واستدراكه البليغ على الشطر السابق من شعر المتنبي، إذ يرى أنه: «صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضده»[٣].

فما يسلب قول المتنبي صفة الشعرية، ولا يرقى به إلى درجة تخييلية بديعة كونه عرض فكرة أن النفس الإنسانية تحب من يحسن إليها بلغة مباشرة، وصاغها بعبارة تقريرية خالية من الإيحاء والتمثيل. وتكتسي عبارة «صريح معنى» في هذا التعليق قيمة نظرية هامة لأنها إلى جانب دلالتها على المعاني العقلية تحيل على نقيضها الذي مثل في البلاغة العربية أحد

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٤-٢٦٥.
٢- تمام البيت: «وكلُّ مكانٍ ينبتُ العِزَّ طَيِّبُ»، ديوان المتنبي شرح: عبد الرحمن البرقوقي، ١/٣٠٨.
٣- المصدر السابق، ص ٢٦٥.





المكونات الرئيسة لـ «محاسن الكلام» ألا وهو الكناية بالمعنى والتجوز بالدلالة من مستوى الوضوح والصدق والصراحة إلى مستوى الإيحاء والتلميح.

معنى ذلك أن «الكناية» في تصور عبد القاهر تعد من جملة جوهر الشعر وقوامه الجمالي، لأنها تخلص معانيه من سمات الشيوع والاشتراك والتشابه التي تميز المعاني العقلية، وترقى بها إلى درجة الابتكار والتفرد والجدة وغيرها من المقومات الفنية للعملية الشعرية، وهو ما يعبر عنه بقوله: «اعلم أن ذلك الأول الذي هو المشترك العامي، والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش. فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بها غير من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسي من دل التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يتملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل (...)»[(١)].

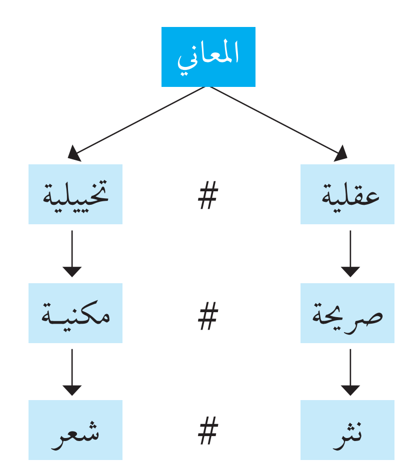
بيد أن جمالية «الكناية» لا تعود إلى كونها تبتكر معاني جديدة من مستوى دلالي بديع وفريد فحسب، بل مردها بالدرجة الأولى إلى أسلوبها في ادعاء الصفات وإثباتها للموصوف، يقول بهذا الصدد: «(...) كما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»[(٢)].

يلاحظ هنا أن تمييز عبد القاهر بين ضروب المعاني لا يعتمد على صحة أحكامها وصدق أفكارها فقط، وإنما يقوم على النظر في طرق تعبيرها عن الدلالة وتصريحها بها أيضا، فإن عبر عنها بأسلوب مباشر وواضح كان المعنى عقليا، أما إن عبر عنها بلغة إيحائية تثبت المعنى في النفس وتحملها على توهم صحته كان المعنى تخييليا، وعليه فكما أن العقلي يقابل التخييلي، فكذلك الصريح يقابل المكني:

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٤٠—٣٤١.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٣٠٦. أنظر أيضا بخصوص القيمة الجمالية للكناية، ص ٧٠ و٤٤٧، والجاحظ: البيان والتبيين/ ١/ ١١٧. ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٣٠. أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٤٠٧-٤١٠.

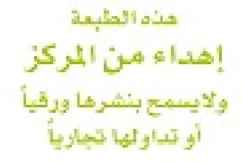




إن تعليق عبد القاهر على الشطر الأول من بيت المتنبي والذي ينطبق أيضا على الشواهد الشعرية الأخرى التي أوردها في القسم العقلي هام جدا، لأنه يبرز أن الشعر في تصوره لا يقوم على المعاني العقلية المحضة، ولكنه يقوم أساسا على مقابلها الدلالي، أي على الإيحاء والتصوير. ومن ثم، فمعانيه يجب أن تنطوي على طاقة تخييلية بديعة ومؤثرة[(١)].




١- تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن الموقف الذي يعبر عنه عبد القاهر هنا ليس جديدا في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب، فثمة نصوص قديمة تدل على أن العرب كانوا يدركون في وقت مبكر من ثقافتهم أن الشعر يتميز عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب اللغوي بطريقته الخاصة في التعبير عن المعاني والإيحاء بها، وقد نبهوا على ذلك بصيغ مختلفة في العديد من النصوص؛ ومن النماذج التي تؤكد ذلك الحكم الذي أصدره حسان بن ثابت (ت٥٤هـ) على عمرو بن العاص (ت٤٣هـ) بعد أن أنشد شعره، حيث قال: «ما هو شاعر ولكنه عاقل» (الأصمعي: فحولة الشعراء، ص١٩). لا تكمن قيمة هذا الحكم في كونه ينفي صفة «الشاعرية» عن ابن العاص ويثبت محلها صفة «العقلانية»، بل تتأتى بالأحرى من أنه يؤكد وضعهما التقابلي، ويتضح ذلك من طريقة انتظام الحكم وانبنائه التي تقوم على النفي من جهة، والاستدراك والتأكيد من جهة أخرى «ما هو (...) ولكنه (...)» مما يعني أن الشاعر ما ينبغي له في شعره أن يكون عاقلا، لأن طريق الشعر غير طريق العقل، فالعاقل هو من «يحبس نفسه ويردها عن هواها» (ابن منظور: لسان العرب، مادة العقل) في حين أن الشاعر يهيم بالمعاني والأفكار على هواه. وهذا ما يشير إليه الحق سبحانه حيث يقول: ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون﴾ الشعراء، ٢٢٣-٢٢٤. وكلمة يهيمون في الآية الكريمة «صفة من لا مسكة له ولا رجاحة معه، وهي مخالفة لصفات ذي الحلم الرزين والعقل الرصين» (الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن، ص١٩٤)، وتدل على أن القرآن أقر «للشعراء بعالم مستقل وميزهم بالانحياز إلى الخيال دون أن يسمي ذلك خيالا» (د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٣).



أما بالنسبة إلى القسم الثاني من المعاني فيعرفه بقوله: «وأما القسم التخييلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير

ومن الشواهد الأخرى التي تدل على أن العرب كان لهم تصور خاص لطبيعة اللغة الشعرية الرواية الآتية: «يروى أن الشاعر الراعي أنشد عبد الملك بن مروان في أحد مجالسه قصيدة له، فلما بلغ قوله:

يا خليفة الرحمان إنا معشر   حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى لله في أموالنا   حق الزكاة منزلا تنزيلا

فقال عبد الملك: «ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام وقراءة آية». (المرزباني: الموشح، ص٢٤٩). فسحب صفة «الشعرية عن بيتي عبيد بن حصين (ت٩٠هـ) وتأكيد خروجها عن مهيع الشعر، ودخولهما في محض الكلام العادي يكشف عن ذوق جمالي مبكر يعي أن الشعر يتنافى مع الأسلوب التقريري واللغة المباشرة والمألوفة، وأن السمة المميزة له هي ابتكار عوالم إيحائية جديدة وتأليفها بتعابير دلالية بديعة ذات أساس تصويري.
وبذلك فالتصوير الفني يمثل جوهر النص الشعري والخاصية الفارقة له عن غيره من اشكال القول الأخرى، وهو يفوق جماليا ووظيفيا –في الدرجة لا في الطبيعة– عنصري الوزن والقافية، ولهذا السبب أوقف ابن مروان (ت٨٦هـ) عملية الإنشاد لما بلغ الشاعر البيتين السابقين الخاليين من أساليب التصوير الفني فاحتج على خرقه خصائص القول الشعري بالرغم من أنهما سليمان من ناحية الوزن.
وثمة حكاية في العصر العباسي تشبه هذه الأخيرة؛ فقد مدح علي بن الجهم الخليفة المتوكل «بقوله: [من الكامل]

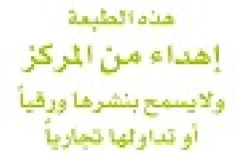
الله أكبر، والنبي محمد   والحق أبلج، والخليفة جعفر

فقال مروان بن أبي الجُنُوب: [من الطويل]

أراد ابن الجهم أن يقول قصيدة   بمدح أمير المؤمنين فأذنا
فقلت له: لاتعجلن بإقامة   فلست على طهر، فقال: ولا أنا»

(المرزباني: الموشح، ص ٣٨٤.)
بل إن أول كتاب يؤرخ به لبداية تدوين النقد العربي القديم ميز بين نوعين من الأشعار أحدها يستحق صفة الشعرية لكونه تضمن الخصائص الفنية والمقومات الأسلوبية والجمالية للشعر، بينما الآخر غابت فيه هذه الخصائص، ولم يتميز عن الكلام المنثور إلا بالوزن والقافية، هذا ما نلمسه من قول ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) منتقدا الشعر الموضوع: «وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف» (طبقات فحول الشعراء، ١/ ٨.)
ويبدو أن خرق النموذج الجاهلي في الكتابة الشعرية وما نتج عنه من تحولات مست بنية القصيدة، علاوة على ظهور المنظومات العلمية كل ذلك أدى في هذه اللحظة إلى بروز الحاجة لتحديد ماهية الشعر، وكشف جوهره الفني.





المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات»[1].

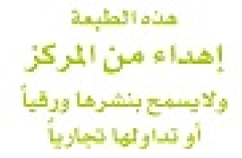
ينم استهلال عبد القاهر لحديثه عن الضرب الثاني من المعاني بحرف «أما»، الذي يدل عند اللغويين على قطع الكلام السابق والأخذ في آخر مستأنف[2]، على أن معاني هذا القسم تفارق معاني القسم السابق جملة وتفصيلا؛ فهي من طبيعة دلالية يتعذر الجزم بصدقها والتأكد من صحة ادعاءاتها، ولا يمكن الإحاطة بكل خصائصها الجمالية وحصر مختلف مستوياتها الإيحائية، لأن السمة الجوهرية التي تميزها تعدد أصنافها واتساع أساليبها وتنوعها. الأمر الذي يعني أن عبد القاهر الجرجاني أدرك منذ زمن بعيد الأساس الحركي للمعنى التخييلي وطابعه الامتدادي الذي يجعله منفلتا باستمرار من كل محاولات الحصر ومستعصيا دائما على كل أساليب الحد والتعريف. وقد كان حريصا على ترسيخ هذا التصور في ذهن قارئ تعريفه، فوظف لهذه الغاية كلمات: «مفتن» و«كثير» و«طبقات» و«درجات» واستعمل عبارات النفي: «لا يمكن» و«لا يكاد يحصر»، و«لا يحاط به».

ولم يقف إصرار عبد القاهر على تأكيد اتساع «القسم التخييلي» وامتداد فنونه وتنوع تشكلاته عند هذا الحد، بل حرص على التنبيه عليه أكثر من مرة، فقال: «اعلم أن ما شأنه «التخييل»، أمره في عظم شجرته إذا تؤمل نسبه، وعرفت شعوبه وشعبه، على ما أشرت إليه قبيل، لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتبع الشيء بعد الشيء، ويجمع ما يحصره الاستقراء»[3]، وقال أيضا: «(...) فغرضي الآن أن أريك أنواعا من التخييل، وأضع شبه القوانين ليستعان بها على ما يراد بعد من التفصيل والتبيين»[4].

ولم تكن الصعوبة التي استشعرها عبد القاهر جراء البحث في أمر التخييل الشعري وليدة عجزه عن الإحاطة بماهيته الإيحائية، أو عن وضع معيار يصنف مختلف تشكلاته



١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.
٢- علي الرماني: معاني الحروف، ص ١٢٩.
٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.
٤- نفسه، ص ٣٠١.



الفنية كما اعتقد أحد الباحثين[1]، بل هي ناتجة عن موضوع البحث وسمة مميزة له. ولذلك فالوعي بالجوهر الحركي للتخييل وبطابعه الامتدادي، وتجنبه ادعاء القدرة على محاصرته والإحاطة الشاملة والدقيقة به يمثل دليلا قاطعا على ذكاء نقدي لامع ورؤية جمالية عميقة ومبكرة، تتقاطع مع النتائج العلمية التي سطرتها شعريات المتخيل في الدرس الحديث[2].

وقد تمخض عن هذا الوعي تصور هام مؤداه أن حركية المعاني التخييلية وخاصيتها الامتدادية لا يمكن أن تتضحا بجلاء إلا إذا نظر إليها في علاقتها بعملية الإبداع الفني، وبطريقة تحققها على مستوى التشكل الجمالي للنص الشعري. ولذلك سيتوقف لبيان مفهومه للتخييل الشعري، قائلا: «وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[3].

وإذا كان ما يقوله عبد القاهر هنا يدل على وعي عميق بضرورة التحديد الاصطلاحي لمفهوم التخييل وأهميته، فإن إصراره على أن ينسب هذا التعريف إليه وأن يربط مفهومه لـه بسياق اشتغاله على المعاني، من خلال استعماله ضمير الغائب واسم الإشارة في قوله: «(...) أريده (...) ههنا» يثير سؤالا كبيرا مؤداه: هل كان يهدف بهذا التخصيص أن يميز تحديده للتخييل عن تحديدات أخرى كانت رائجة في عصره أو متداولة قبله؟ أم أنه استشعر المنزلقات النظرية والمنهجية التي يمكن أن تنتج عن توظيف هذه الكلمة دون تحديد معناها الاصطلاحي؟

إن من شأن الإجابة عن هذا التساؤل أن تضع حدا لمزاعم من يرى أن عبد القاهر كان متأثرا بمفهوم الفلاسفة المسلمين للتخييل وأنه استثمر التصورات والنتائج التي انتهت إليها أبحاثهم، دليلهم الوحيد على هذا الأمر النسب الفلسفي المزعوم للمفهوم[4]!

ولئن كانت سطور المبحث الأول من الفصل الأول من هذا الكتاب تكفي للرد على

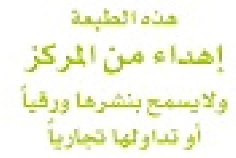
١- أنظر د.عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٥١.

٢- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص١٩(١).

٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ٢٧٥.

٤- أنظر د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٦. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٦٩. د.عبد الحميد جيدة: التخييل والمحاكاة، ص ١٥٩، ١٦٠، ١٧٥.





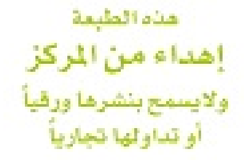
تلك المزاعم، وتبين أن هذا المفهوم كان راسخا في تفكير البلاغيين والنقاد العرب الأوائل في العملية الشعرية وتعبيراتها الجمالية، وأنه بدأ ينتقل إلى الخطاب البلاغي مع الجاحظ والحاتمي والعسكـري، فمن الراجح أن عبد القاهـر لم يكن يسعى بذلك التخصيص الذي يقرن به تعـريفه للتخييل إلى أن يقطع «الصلة بالفكر الدخيل، ويطلب موضوعا عربي المنشأ»[١]، وإنما كان يحرص على أن يوضح للقارئ مفهومه له، وأن يتفق معه عليه قبل أن يحلل مستوياته الإيحائية ويتابع خصائصه الإبداعية، وهذا شرط أساس في تصوره لأي تواصل معرفي.

والتخييل لدى عبد القاهر رؤية جمالية للشاعر يتخطى بها ظواهر الواقع العيني وعلاقاته المحدودة والثابتة ليلامس تمظهرات أخرى جديدة ويكشف عن علاقات مغايرة ويصوغ ذلك بأسلوب إيحائي بديع يقوم على الإثبات والادعاء؛ إنه مستوى آخر من الوعي بالعالم والتفاعل الوجداني مع أشيائه ومعطياته، وهو أداة الشاعر للإبداع الفني ووسيلته للنفاذ إلى الجوهر الجمالي المتجدد للعالم، وللقبض على موسيقاه السرية الساحرة التي توحد مختلف ظواهره وأشيائه، والتي لا تهتدي إليها الإدراكات العادية والسطحية[٢].

ويكمن السر الذي يجعل الشاعر يكتسب هذه الطاقة الفريدة على رؤية ما لا يراه غيره، أو على الفطنة والشعور بما لا يشعر به كل الناس كما عبر النقاد السابقون، في أن انتباهه مركز باستمرار على ما نحن في غفلة عنه، وفي أن إدراكه لا يؤدي إليه الأشياء فرادى ومعزولة عن غيرها، بل إنه لا يدركها إلا في علاقتها بمثيلاتها، ولذلك فكلما قامت في نفسه صورة موضوع مادي معين إلا وارتسمت في «خياله» الصور المشابهة لها في حركتها وهيأتها ومادتها، والتقطت غريزته الشاعرية المشابهة المقصودة وجردتها من العوارض الملازمة لها التي لا تهم موضوع التصوير الفني، «ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين

١- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص١٢٢، المثير للانتباه في أمر الجوزو اضطرابه في تحديد أصول مفهوم التخييل، فبعد أن قرر بأن «فكرة التخييل هي في الحق بنت العقل العربي الإسلامي» (ص١١٤)، وبأن «عبد القاهر ينحو بمصطلح التخييل منحى جديدا نابعا من ثقافته البلاغية وفكرته عن الإعجـاز» (ص١٢٢)، عاد فاعتبر التخييل فكرة يونانية المصادر والجذور (ص٢٧١)، وقارن بين ورودها عند الجرجاني وورودها عند الفارابي وابن سينا فحملته بعض أوجه التشابه على الظن بأن «الرجل ربما تأثر بالفيلسوفين دون أن يذكر اسميهما» (ص ١٢٨).

٢- أنظر د.لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٤٢.



متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن، لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شبهت، إلا أنه كان خفيا لا ينجلي إلا بعد التأنق في استحضار الصور وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها، وتجريدها من سائر ما يتصل بها (...)؟»[١]

فعملية الخلق الفني في تصور عبد القاهر تتوقف على مدى حذق الشاعر «وجودة طبعه وحدة خاطره، وعلو مصعده وبعد غوصه»[٢]. وتعتبر الحركة الذهنية للوهم، الذي يستعمله على غرار الرعيل الأول من البيانيين العرب بمعنى الخيال، شرطا محددا لها؛ لأن به يجول الشاعر في مخزونه الذاكري ويستحضر ما غاب عنه[٣]، وبه يهتدي أيضا إلى أوجه الاشتراك والتناغم بين الظواهر الماثلة فيه. وليس معنى ذلك أن فاعلية التخييل الشعري تنحصر عنده في «استحضار الصور وتذكرها»، لأن من شأن أمر كهذا أن يصم نتاجاته بالابتذال والتكرار، ويجعلها مجرد نسخ حرفي لمعطيات الواقع وظواهره، بل إن ذلك لا يعدو أن يكون مستوى أوليا في عملية الإبداع الشعري يتوسل به الشاعر ليخترع صورا عقما غير مدركة من قبل وغير قابلة للتشكل بنحو مغاير وليصير بها «إماما، ويكون من بعده تبعا له وعيالا عليه»[٤].

معنى ذلك أن الذاكرة ركن أساس في العملية الإبداعية، لأن من لا ذاكرة له لا يمكن أن يكون شاعرا على الإطلاق، بيد أن فاعليتها تنحصر فحسب في كونها تزود الشاعر بالصور المادية المجردة، والمعلومات والأفكار الجزئية التي تمكنه من تجاوز المظاهر السطحية للمعطيات الحسية، وخرق حدودها وأنظمتها العلائقية للوصول إلى تشكلاتها الجميلة، وصورها الغريبة التي لم تخطر على أذهان الشعراء وأوهامهم من قبل[٥].

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥٢- ١٥٣.

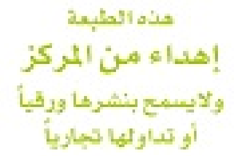
٢- نفسه، ص ١٥٥.

٣- نفسه، ص ١٥٧.

٤- نفسه، ص ١٥١. أنظر أيضا ص ٣٤٢.

٥- إن ما يطرحه عبد القاهر هنا أمر هام جدا، لأنه يمثل مدخلا نظريا لسيكولوجية الإبداع الفني، ولأن من شأن الوقوف عنده وتبين التصور الذي ينطوي عليه أن يضع حدا لمزاعم كثيرة وأحكام غير دقيقة ترى أن البلاغيين والنقاد العرب لم يهتموا بأمر «قوى الإبداع الشعري»، وأن حديثهم عن طبيعة الإدراك الشاعري للعالم وخصوصيته الذهنية والجمالية، وعن لحظات تخلق الصور الشعرية في النفس وأداة





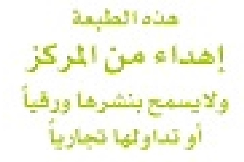
ويندرج تنبيه عبد القاهر على تلازم الفعلين التخيلي والتذكري، وعلى أن الثاني يكون متضمنا في الأول ويخضع إليه في منطق الإبداع الفني ضمن سعيه إلى التمييز بين مستويين من النشاط التخيلي للشاعر: أحدهما تغلب فيه الحركة الذهنية للذاكرة الحركة الذهنية للوهم، فتأتي صوره مشابهة للإدراكات الحسية السابقة، وتخلو من أي جدة أو ابتكار؛ أما الآخر فيحدث فيه العكس، حيث يتخلص «الوهم» من سلطة الذاكرة ويخضع محفوظاتها لحركته الإدراكية ومنطقه الإبداعي، فتأتي صوره غريبة وبديعة ومخالفة لكل المدركات التي اعتادت النفس رؤيتها، وهو ما يعبر عنه بقوله: «كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع»[١].

ويبدو أن المستوى الثاني من المشابهة الذي تتسم مواضيعه بالغرابة والندرة هو ما يقصده عبد القاهر بالتخييل، لأن هذا الأخير يعيد تشكيل ظواهر العالم وأشياءه بصور عجيبة، ويدخلها ضمن علاقات جمالية غير متناهية على مستوى جدتها وغرابتها، فتغدو غير قابلة للحصر أو التحصيل. وهذا أمر هام لأنه يكشف أن مصطلح التخييل لا ينطبق عنده على كل أساليب التصوير الشعري ومستويات التمثيل الجمالي، بل يتصل أساسا بتلك التي تنطوي على طاقة إيحائية بديعة وشحنات تأثيرية قوية وتبلغ أعلى مدارج التصوير الغرائبي. ولذلك فالاستعارة تعتبر -مقارنة بالأساليب البلاغية الأخرى- المجال الأنسب والأليق له كما سيتضح لاحقا.

وعلاوة على ما سبق، يعد التخييل لدى عبد القاهر عملية خداعية يحتال بها الشاعر على ذاته قبل أن يحتال بها على الآخرين، ليؤثر في نفسه ويوهمها بصدق ادعاءاته. ويدل ذلك

ابتكارها كل ذلك كان في حكم الملغى من تفكيرهم، وكان يحضر عليهم الخوض فيه لأنه يتصل بذات المبدع والخالق الذي هو الحق سبحانه. ويستند أصحاب هذا الرأي في تأكيده على أن العرب ركزوا على التخييل أكثر من تركيزهم على التخيل (أنظر مثلا د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٥٤). ويلاحظ المتتبع لآراء عبد القاهر وتصوراته أن تفكيره في العملية الشعرية يفند هذا الزعم؛ لأنه لم يكن يفصل لحظة تشكل الصور الشعرية عن لحظة اشتغالها. وهذا ما يشير إليه مفهومه للتخييل الذي يتناوله من جهة كونه رؤيا إبداعية للشاعر، وهو ما نتناوله الآن، ومن جهة كونه عملية خداعية وسحرية تروم التأثير في الآخرين، وهو ما سنتناوله حين سنعرض لوظيفة التخييل.

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٥.



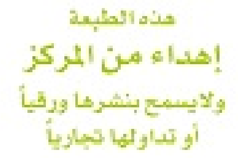
على أن لا علاقة لمفهومه للتخييل بمفهوم الفلاسفة المسلمين له؛ لأنه «يشير لديهم إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وإلى عملية التلقي -بوجه عام- من حيث هي استجابة نفسية تلقائية»[1]، في حين أن مفهومه له هو «كيفية خاصة في الرؤيا وآلية محددة في تمثل وتمثيل وقائع العالم وعلاقاته، آلية يمكن إنجازها في كونها إعادة تفسير وتأويل مبتكرين -ومن ثم خداعها- للعالم على مستوى وقائعه وعلاقاته»[2].

وينطوي ربط عبد القاهر لمفهوم التخييل بالذات الشاعرة أولا على تصور نظري مميز ومتقدم يتلخص في الوعي بتداخل لحظتين تخييليتين في العملية الإبداعية: ففي الأولى يصوغ الشاعر رؤاه الجمالية ويشكل عوالمه الخيالية في ذهنه دون اعتبار أي عنصر آخر؛ وفي الثانية يجرد من ذاته أنا تخيلية أخرى يعرض عليها تجربته الشعرية ويلقي إليها صوره وتخاييله. وتكمن أهمية هذه العملية في أنها تمكنه من تقييم الطاقة الإيحائية لعمله واختبار مداه التأثيري وقوته الخداعية، لأن الشاعر إذا استطاع أن يقنع أناه التخييلية الثانية بصدق صوره وادعاءاته، فإنه حتما سيتمكن من خداع الآخرين والتأثير في نفوسهم واعتقاداتهم.

والتخييل بوصفه عملية خداعية لا يستهدف به الشاعر نفسه، بل ينشد أن يؤثر به في المتلقين. وقد تناول عبد القاهر هذا الأمر في سياق مقارنته بين الشعر والرسم على مستوى المضامين والموضوعات، فأكد أن الشعر يماثل فنون الرسم والنحت والنقش لأنه يقوم مثلها على التخييل والتصوير، ويشبهها في قدرتها على تحريك العواطف والتأثير في النفوس، وهو ما نلمسه من قوله: «فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتَرُوعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتَرُوق وتُؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه (...) كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المُعرب والمُبين المُمَيِّز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد (...) ويصنع من المادة الخسيسة بدعا

١- طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ١٧٠.

٢- نفسه، ص ١٧٠-١٧١.



تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام»[1].

يبرز التماثل بين الشعر والرسم في جوهرهما التخييلي، فكلاهما يقوم على بث الصور في ذهن السامع ويمثلها له في قالب حسي، ويتمكن من النفاذ إلى نفسه والتأثير فيها، والشعر بهذه الطريقة في الاشتغال يقلد الرسم ويماثله في قدرته على تجسيم الصور والأفكار والمشاعر في قوالب محسوسة يمكن رؤيتها، كما يماثله أيضا في جوهره الخلاق والمبدع لأنه لا يكتفي بابتداع صور ومعطيات جديدة، بل يعيد تشكيل مظاهر العالم المادي وأشيائه المبتذلة والمألوفة ضمن علاقات مغايرة وبأشكال بديعة وغريبة ترجع إليها جمالها الخفي والعميق الذي يحجبه الإدراك العادي والسطحي لها.

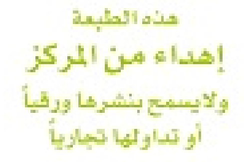
والتخييل بوصفه طريقة جمالية في تشكيل الصور وصوغ الأفكار والمعاني لا يحقق غايته التأثيرية ولا يماثل عمله فعل السحر إلا عن طريق المتعة الفنية التي يبثها في نفس المتلقي. ومعنى ذلك أن السرور والإعجاب واللذة وغيرها من الانفعالات العاطفية التي يستشعرها الإنسان في لحظة تلقيه لعمل إبداعي متميز ما هي في الحقيقة إلا وسائل جمالية ذات أساس احتيالي يروم المبدع التأثير بواسطتها في عواطف المتلقين وأفكارهم وتغيير طرق وعيهم بالأشياء وتفاعلهم معها.

ولذلك، فاندماج المتلقي في صميم التجربة التخييلية للنص الشعري، وانسياقه لمقتضاها الخداعي والاحتيالي أمران مرهونان بحذق الشاعر وبراعته في إيجاد الوسائل الإيحائية والصيغ الأسلوبية القمينة بإخفاء الطابع الخداعي لعمله التخييلي، لأن أدنى شعور للمتلقي بأنه معرض للاحتيال والخداع من شأنه أن يفسد عملية التلقي ويعرضها للفشل الذريع. ولعل هذا ما يفسر لماذا لا تستطيع كثير من النصوص الشعرية والأعمال الفنية أن تنفذ إلى دواخل نفس المتلقي وتعجز عن التأثير فيه بالرغم من أنها تستوفي العناصر الأدبية والخصائص الجمالية الضرورية، في حين تنجح أخرى في إدخال المتلقي ضمن سياقها التخييلي، فتوهمه بحقيقة ما يدعيه المبدع ويقوله، وتسحر من ثمة عقله وتحدث آثارا نفسية وجمالية عميقة فيه.

وقد كان عبد القاهر واعيا بهذا الأمر، ولذلك أكد أهمية إيقاع التخاييل في النفس من

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٤٢-٣٤٣.





حيث لا يشعر بها المتلقي، واعتبر ذلك شرطا أساسا لانفعاله الجمالي بالعملية الإبداعية، فقال منبها على ذلك: «وقد يقصد الشاعر، على عادة التخييل، أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصح -على موجب دعواه وسرفه- أن يجعل الفرع أصلا، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه، ومثاله قول محمد بن وهيب: [من الكامل]

وبـدا الصباح كأن غرته   وجـه الخليفة حيـن يمتدح

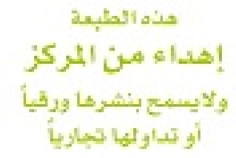
فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعا، ووجه الخليفة أصلا(...) وجهته الساحرة أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها (...) والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيب»[(١)].

تتوخى مقارنة عبد القاهر بين الرسم والشعر التأكيد في المقام الأول أن جمالية التخييل تتأتى من قدرته على «قلب الجواهر وتبديل الطبائع»، وهذه خاصية هامة لأنها تتضمن سمتي الخداع والسحر اللتين تميزان العملية التخييلية، وتحيل في الوقت ذاته على الأساس الامتدادي الذي يسم الحركة الإبداعية للتخييل ويجعل تشكلاتها غير قابلة للحصر أو التحصيل، ويفتحها من ثمة على عوالم غير متناهية من الصور الجديدة والغريبة.

وتتأتى قدرة الشعر الخاصة على «قلب الجواهر وتبديل الطبائع» من أسلوبه التصويري الذي يؤول الظواهر والمعطيات ويعللها وفقا لمنطق جمالي وإبداعي مغاير لضوابط الواقع العيني ومعاكس له، ويتجلى هذا الأمر أساسا في غرضي المدح والهجاء وهما من أكثر الأساليب الشعرية قلبا للحقائق وتغييرا لعللها الفاعلة. ولا معنى هنا لإقحام مصطلح المحاكاة ضمن التصور النظري للتخييل الشعري لدى عبد القاهر، وللقول إن مفهومه للتخييل يأخذ معنى المحاكاة[(٢)]، وإن فلاسفة الإسلام كانوا وراء نظرته إلى التخييل بوصفه

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٢٣-٢٢٤.

٢- د. شكـري عيـاد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٦٠-٢٦١، د. تامـر سلـوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٨٠-١٨١، ص ٢٠٦.



«قياسا خادعا يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله»، وإنهم أسهموا في تأطير مقارنته بين عمل الشاعر وعمل الرسام[١]، لأن ما يقوله ليس في واقع الأمر إلا صياغة جديدة للتصورات الكبرى والأحكام الأولى التي تضمنتها النصوص المؤسسة للثقافة العربية، وكذا النصوص البلاغية والنقدية السابقة عليه، والتي تنظر إلى الخيال بوصفه نشاطا إدراكيا للنفس وصفة محايثة للشعر.

وتتحدد قيمة عبد القاهر الجرجاني وأهميته في السيرورة النظرية لمفهوم التخييل في أنه استطاع أن يستخلص تلك التصورات والأحكام فصاغها بلغة مكثفة في تعريفه للتخييل، وهكذا يلاحظ أن تمييزه بين المعاني العقلية والتخييلية وتشديده على جوهرهما المتقابل يماثل في الأسس والمنطلقات النظرية تمييز الجاحظ بين المدارك الحقيقية والتخييلية[٢].

كما يلاحظ أن خاصية السحر التي يعدها سمة محددة لجمالية التخييل ووظيفته الشعـرية، والتي عبر عنها بقوله: «ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع» هي ما أشار إليه ابن المقفع بقوله: إن الشعر يصور الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق، وهي التي كان يقصدها العسكري بقوله إنه يحسن القبيح ويقبح الحسن[٣]. وقد سبق إبراز أن الأصول النظرية لهذا التصور تعود إلى البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية، إذ كان العرب يعون أن للكلام الجميل الذي ينطوي على طاقة إيحائية بعيدة وقوة تصويرية بديعة سلطانا على النفس لا يرد ولا يقهر. وفي سياق هذا الوعي يندرج قوله ﷺ: «إن من البيان لسحرا»، وعبارة «سحر البيان» في شعر ابن الرومي[٤].

ويلاحظ أيضا أن عبد القاهر قد استثمر التقاطع الدلالي بين حديث رسول الله ﷺ والآية ستة وستين من سورة طه، والذي تدل عليه كلمات السحر والبيان والتخيل، فأبرز في ضوئه الطبيعة التخييلية للشعر وخاصيته السحرية، فأصبح التخييل عنده أسلوبا جماليا يصوغ

١- د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٧٦، ٢٨٣. أنظر أيضا د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤١.

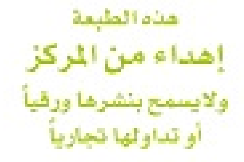
٢- الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير، ص ٨٥-٨٦. أنظر ص ٤٩ من هذا الكتاب.

٣- أنظر ص ٥٦-٥٧ من هذا الكتاب..

٤- أنظر ص ٥٨ من هذا الكتاب.







المعاني في قوالب حسية ملموسة ويبثها في أذهان المتلقين وخيالاتهم لتؤثر فيهم وتقنعهم بأمر من الأمور. ولئن كانت سطور المبحث الأول من الفصل الأول من الكتاب قد بينت أن هذا التصور كان راسخا في وعي النقاد والبلاغيين السابقين، ولدى العسكري وابن رشيق تحديدا، فإن قيمة العمل الذي قام به عبد القاهر تتأتى من كونه أبرزه بصورة أوضح واختزله في مصطلح التخييل.

وقد مكنه وعيه بالطابع السحري للتخييل وحرصه الشديد على تأكيده من الانتباه إلى الأساس الحركي والامتدادي لمختلف التشكلات الخيالية، فبنى على ذلك تصورا نظريا هاما وعميقا مؤداه: أن العوالم والمعاني التخييلية لا يمكن حصرها ولا تحصيلها، وأن جماليتها وقدرتها التأثيرية تتحددان بمدى قدرتها على ابتداع أشياء جديدة وتشكيل صور إيحائية غريبة وممتعة. ويبدو أنه استثمر الدلالة الأولى المترسبة في ذاكرة مادة (خيل) التي تشير إلى الحركة الدائمة والتحول المتواصل[1]، فنقلها من سياقها اللغوي العام الذي يتصل بسيكولوجية الإدراك الذهني إلى مجال الإبداع الشعري.

إذا كانت هذه الملاحظات تبين أن الأصول النظرية لمفهوم عبد القاهر للتخييل تعود في مجملها إلى اللحظات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، وأن العناصر والمقولات التي يقوم عليها تعريفه للتخييل مستمدة في غالبها من الأحكام والتصورات التي سادت بين الشعراء الجاهليين والإسلاميين واللغويين والمفسرين والبلاغيين والنقاد الأوائل، فإنها تؤكد ما سبق قوله في بداية هذا الفصل من كون الكلمة لا تنتقل من مستواها اللغوي إلى مستواها الاصطلاحي إلا على أساس دلالات خاصة ومتميزة في المستوى الأول يتم نقلها من مجالها التداولي وحقلها المعرفي الأول إلى إطار جديد وسياق مغاير، دون أن يعني ذلك أنها تتخلى في عملية الانتقال هذه -التي تؤشر على نضج نظري في سيرورتها الدلالية- عن كل ملامحها الأصلية ومعانيها الأولى، بل تحتفظ بتلك التي تسهم في إثراء وظيفتها التداولية الجديدة. وهذا ما حصل فعلا لكلمة تخييل كما تبرز ذلك الخطاطة الآتية:

١- أنظر ص ٣١-٣٢ من هذا الكتاب

أولا- تشكل مفهوم التخييل في السياق البياني

المعنى
عقلية ≠ شاعرية
تقريرية ≠ تصويرية
(حسان بن ثابت)

المدارك
حقيقية ≠ تخييلية
(الجاحظ)

التخيل (لغة)
«حركة في تلون»
معنى مشتقات مادة خيل (ابن فارس)
معنى كلمة تخييل (الجاحظ)

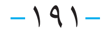
التخيل (القرآن): خداع (طه،٦٦)
الإيهام
معنى «الخيال» لغة وفي شعر الطيف
معنى التخييل (الجاحظ)
رؤية ما لا يرى
الشعر/ الجاحظ
التخييل/ ابن قتيبة
الاحتيال
التخييل: احتيال العسكري

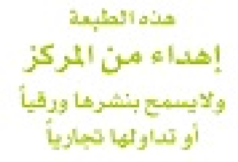
التخييل: سحر
قلب الجواهر تبديل الطباع
«إن من البيان لسحرا» حديث شريف
البلاغة تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق (ابن المقفع، الخليل بن أحمد)
سحر الشعر ابن طباطبا
التأثير في الآخرين
معنى لغوي
معنى اصطلاحي
السحر الحلال: عمر بن عبدالعزيز
سحر البيان/ ابن الرومي
تقبيح الحسن وتحسين القبيح/ العسكري

ثانياً: التأصيل البياني لمفهوم التخييل

المعاني

تخييلية	≠	عقلية
لا تحصر ولا تحصل / تخدع النفس تريها مالا يرى / السحر والإثارة	≠	صحيحة وصريحة
غريبة ومتنوعة	≠	مألوفة ومتشاكلة
الشعر	≠	النثر





٢. التخييل وقضية الصدق والكذب في الشعر:

تثير مقابلة عبد القاهر وموازنته بين المعنيين التخييلي والعقلي، ووسمه للتخييل بالخداع والسحر والإيهام، سؤالا هاما يتصل بالقيمة «الأخلاقية» للصور التخييلية وطبيعتها المرجعية؛ مؤداه: هل يرتهن إبداع العوالم التخييلية ضرورة بالانزياح عن الواقع المادي وخرق نظمه وعلاقاته؟ أم أنه يمكن أن يتحقق بالنقل الأمين والحرفي لظواهره ومعطياته؟ ومن ثمة، هل المعاني والأحكام التي ينطوي عليها التخييل تكون دائما كاذبة؟ أم أنها يمكن أن تكون صادقة؟ أم تتراوح بين الكذب والصدق؟

لقد صاحب هذا الإشكال التفكير النظري في الظاهرة الشعرية خاصة، والعملية الإبداعية ككل، واتخذ البحث فيه مستويات كثيرة، وتمخضت عنه مقاربات مختلفة ومتفاوتة، وقد انبثق في الشعرية العربية القديمة منذ البدايات الأولى لبزوغ الوعي النقدي عند العرب[١]، فكان يعالج في إطار قضية الصدق والكذب في الشعر. وتتميز مقاربة عبد القاهر لهذه القضية بكونه ربطها بموضوع التخييل الشعري ونظر فيها من زاوية طبيعته الدلالية وفاعليته الجمالية، ولا نعلم أحدا من البلاغيين والنقاد سبقه إلى ذلك، هذا إذا استثنينا جهود الفلاسفة المسلمين التي اتخذت منحى مغايرا للمنحى الذي ميز مقاربته للقضية.

وأول ما يستهل به معالجته لهذه القضية بيت البحتري: [من المنسرح]

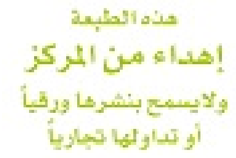
كَلَّفْتُمُونا حدودَ مَنْطِقِكُم   في الشعر يكفي عن صدقهِ كذبهْ[٢]

وقد علق عليه بقوله: «أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجئ إلى موجبه. ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد، وإياه عمد، إذ يبعد أن

١- من بين أبـرز الشواهد الدالة على ذلك قول النابغة الذبياني (ت حوالي ٦٠٤م): «أشعر الناس من استجيد كذبه». (ابن رشيق: العمدة، ٢/ ٥٣)، وكان يقابل هذا الموقف المناصر للكذب في الشعر موقف آخر يفضل الصدق فيه، ومن الشواهد الدالة عليه قول الشاعر: [من البسيط]

وإن أحسن بيت أنت قائله   بيت يقال إذا أنشدته صدقا (أنظر أسرار البلاغة، ص ٢٧١)

٢- هكذا يروى هذا البيت، وقد ورد شطره الثاني في الديوان كالآتي: «في الشعر يلغى عن صدقه كذبه». البحتري: الديوان، ١/ ٢٠٩.



يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظا من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغه بالصفة حظا من التعظيم ليس هو أهله، وأن يجاوز به من الإكثار محله، لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسته، ورفعته أو ضعته، ومعرفة محله ومرتبته»[١].

يستعيد عبد القاهر هنا تصوره السابق الذي أكد فيه تعارض التخييلي والعقلي من جهة الماهية الدلالية والوظيفة التداولية، ولذا يضع «مقاييس الشعر» في مقابل «حدود المنطق» و«القول المحقق» و«براهين العقل»، ويستمد هذا التقابل مبرراته من الطبيعة التمثيلية للوصف الشعري التي تقتضي الخروج عن المألوف والمشهور وبناء الصور على التخييلات لا على المعقولات، لأن الشعر يقوم -كما هو الشأن بالنسبة إلى الخطابة مع اختلاف جوهري في الأسلوب والغاية- على مقاييس مخادعة ومموهة تدعي تماثل موضوعين وتشاركهما في صفة أو حكم «وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول»[٢].

وإذا كان البحتري -فيما يرى عبد القاهر- قد قصد هذا المعنى وإياه أراد، فإنه لم يقصد الإيغال في الوصف والمجاوزة في التصوير إلى حد الادعاء الباطل والكذب المكشوف الذي «ينحل الوضيع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار»[٣]، بل الضرب من التخييل الذي يرفع من هو أهل للتعظيم ويحط من قدر من هو أهل للتحقير، والذي يصوغ حكمه الجمالي بمقاييس التعليل التخييلي.

ويلاحظ هنا أن القراءة التي قدمها عبد القاهر لبيت البحتري تتنافى مع سياقه النصي وتتعارض مع المذهب الفني لهذا الشاعر؛ فالبحتري مثل في الشعرية العربية القديمة رمزا لاتجاه «الطبع» في مقابل اتجاه «الصنعة» الذي مثله أبو تمام[٤]، كما أن تتمة البيت تعبر عن تصور مغاير لما استخلصه عبد القاهر[٥]، لأنه أردف بعده: [من المنسرح]

ولم يكن «ذو القُروحِ» يَلْهَجُ بالـ مَنْطِقِ، ما نَوْعُهُ؟ وما سَبَبُهْ؟

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٠-٢٧١.

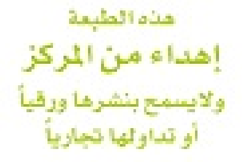
٢- نفسه، ص ٢٧٠.

٣- نفسه، ص ٢٧١.

٤- أنظر الآمدي: الموازنة، ١/٣-٥.

٥- طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ١٦٤.





والشِّعْرُ لَمْحٌ تكفي إشارتُهُ   وليس بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ[1]

فالبحتري يقرن «طريقته في الشعر بمذهب «العرب» الذي يشير إلى نقيضه الغائب، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء في مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطقة»[2]، مما يعني أن هذه الأبيات «موجهة -في المحل الأول- إلى المحدثين الذين يميلون إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[3].

ويمكن التساؤل هنا: إلى أي حد كانت القراءة التي قدمها عبد القاهر واعتمدها في اتخاذ موقفه الأولي من قضية الصدق والكذب في الشعر دقيقة وموضوعية؟ وهل يدل قلبه للسياق النظري الذي يندرج ضمنه بيت البحتري على «قصور» معرفته بالتراث الشعري؟ أم أنه ينم عن شيء آخر؟

لا شك أن من الصعب جدا وصم بلاغي لامع الذكاء ومتشبع بالتراث الشعري مثل عبد القاهر الجرجاني بـ «الجهل» بالنصوص المركزية في الثقافة العربية، فكتاباته تدل على أنه «كان محيطا بنماذج الشعر العربي وفرائده، وكان له حس مرهف وبصيرة فريدة»[4]، ولكن المسألة تجد تفسيرها في الاستراتيجية الخاصة التي كان يتبناها ويصوغ -وفقا لها- خطابه، والتي كان يدافع من خلالها عن تصوراته وأفكاره؛ وتقوم عنده هنا بانتقاء الحجج والشواهد القمينة بدعم تصوره وتأكيده، حتى ولو كان ذلك على حساب عزل الشاهد الشعري عن سياقه النصي والنظري وإعطائه دلالة مغايرة لقصده.

ولا يجب هنا نسيان أنه كان يواجه أفكارا متزمتة ترفض الشعر بدعوى أنه كذب وخداع وتضليل، وتدعو في المقابل إلى توخي الصدق ولزوم الصراحة والصحة في القول الشعري، وتناهض كل شعر يقلب حقائق الأشياء ويغير معانيها وعلاقاتها. وهذا أمر يتنافى -كما أكد ذلك- مع جوهر الشعر وغاياته التداولية، ولذا فأحسن وسيلة لمواجهة هذا التيار ودحض تصوره هي الرد عليه بلسان شاعر «أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى

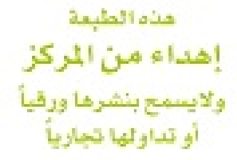
١- البحتري: الديوان، ١/ ٢٠٩.

٢- د. جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ١٤٣.

٣- نفسه، ص ١٤٤.

٤- د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٢١٨.





مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام»[(١)].

وستتضح هذه الاستراتيجية الخاصة للخطاب بصورة أكبر في معرض تقديمه لطروحات أنصار الكذب في الشعر وأنصار الصدق فيه ودفوعات كل واحد منهم على أفضلية مذهبه؛ حيث عمد في البداية إلى تقديم تصورات كل فريق على حدة، ثم واجه بعضها ببعض، وانتهى في الأخير إلى استخلاص موقفه الثابت من القضية.

وفي هذا الإطار ساق -بعد إيراده البيت السابق للبحتري- دليل أنصار الصدق في الشعر، وفسره، قول الشاعر: [من البسيط]

«وإنَّ أحسـنَ بيتٍ أنت قائلهُ   بيتٌ يقالُ إذا أنشدتَهُ صَدَقَا

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال (...) والأَوَّلُ أَوْلَى، لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر»[(٢)].

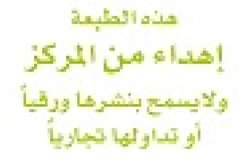
يلاحظ على هذا التعليق أن عبد القاهر يستهله بعبارة تدل على الظن والاعتقاد غير الجازمين: «فقد يجوز»، وهذه العبارة تختلف كليا -من ناحية الموقف الذي تنطوي عليه- عن تلك التي استهل بها تفسيره لبيت البحتري: «أراد»، مما يعني أنه يتحفظ على التصور الذي يعبر عنه البيت الأخير، والذي يقرن جمالية القول الشعري بالتزامه الحقيقة وحثه على الأخلاق النبيلة والأفعال الطيبة، لأن من شأن ذلك أن يحول الشعر إلى خطاب وعظي ويفرغ معانيه من مضمونها التخييلي. ولعل هذا ما حذا به إلى أن يستبعد هذا التصور، وأن يفضل -في إشارة عابرة- الكذب على الصدق.

ويبدو أن السياق الذي يندرج ضمنه قوله: «والأَوَّلُ أَوْلَى» ليس هو الحكم بين المذهبين بتفضيل أحدهما على الآخر، بل تأكيد الخاصية الطبيعية للقول الشعري التي تقوم على التخييل، ومن ثمة فقوله السابق يعني أنه إذا كان الصدق في الشعر يستلزم التعبير عن

١- الآمدي: الموازنة، ١/ ٤.

٢- عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ص ٢٧١-٢٧٢.





الحكم العقلية والمواعظ الأخلاقية، فمن الأولى أن نختار ما قام على «الكذب»، وأن نلزم أنفسنا بالابتعاد عن اللغة التقريرية المباشرة.

وما يشير إليه عبد القاهر هنا ليس إلا مستوى أوليا من العرض يقدم المقولات الكبرى دون أن يفصلها أو ينتهي إلى حكم نهائي بصددها، ولذلك سيستعيد - في مستوى ثان- قضية التضارب في تفضيل الصدق أو الكذب في الشعر ليعرضها ويفحصها من جهة الحجج والمبررات التي يقدمها كل فريق لتأكيد قوة مذهبه وللانتصار له، يقول في هذا الإطار: «فمن قال: «خيره أصدقه» كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر. ومن قال: «أكذبه» ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والاغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض»[1].

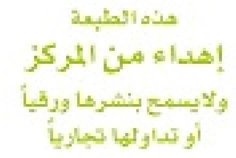
فهذان القولان يفاضلان بين شعريتين مختلفتين: شعرية الطبع أو الوضوح والتشاكل بين الشعري والواقعي، وشعرية الصنعة أو الغموض والغوص على المعنى الخيالي العميق والبعيد. وتشير إلى الشعرية الأولى دوال: التحقيق والتصحيح والعقل والفائدة، بينما تشير إلى الشعرية الثانية دوال: الامتداد والانتشار والاتساع والتفرع والادعاء والمبالغة والإغراق. ويبدو واضحا أن تمييز عبد القاهر بين هذين المذهبين يماثل تمييزه السابق بين المعاني العقلية والمعاني التخييلية، مما يعني أن التخييلي عنده يرادف «الكذب»، مثلما يرادف العقلي «الصدق».

ويستنتج من الموازنة والمقارنة بين الدوال التي يصف بها عبد القاهر كل شعرية على حدة أنه يميل إلى القول الذي يفضل الكذب على الصدق في الشعر، وينساق وراء حجج أنصاره؛ لأن في التخييل «يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عِدٍ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»[2].

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٢.

٢- نفسه، ص ٢٧٢.





فالتخييل يمنح الشاعر إمكانات غير متناهية للإبداع والخلق والتجديد، ويمكِّن رؤاه من الوصول إلى عوالم جمالية يدق المسلك إليها ويصعب الوعي بها، والسبب في ذلك أنه يمتلك قدرة خاصة على تخطي العالم المادي وتفكيك ظواهره وأشيائه، ثم إعادة تركيبها على نحو مغاير لأصلها وجوهرها الطبيعي، بينما مذهب الصدق يكون الشاعر فيه مضطرا إلى مراعاة الجوهر الحقيقي للأشياء والظواهر، والتزام الوصف الصحيح والحرفي لها، «فهو فيه كالمقصور المدانى قيده، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تَنْمِي ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتع بجنى كريم.»[(١)]

لكن هل كل «المعاني المعرقة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمي، والمحصور الذي لا يزيد؟»[(٢)].

يكتسي هذا السؤال قيمته من كونه يضع دعوى عقم المعاني الصادقة وضيق مجاريها الإبداعية موضع الفحص والنظر، لأن الأمر لا يقتصر في كلام مناصري التخييل و«الكذب» في الشعر على إبراز خصائصه الإبداعية وعد صفاته الامتدادية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى ادعاء اقتصار الشعرية على الإغراق في الادعاءات التخييلية، واتهام المعاني الشعرية الصادقة بالجمود والابتذال، ولهذا سارع عبد القاهر إلى دحض هذا الزعم وكشف بطلانه، فأكد أن للمعاني الصادقة والأوصاف الصحيحة قيمتها الجمالية وقوتها الإيحائية التي لاتقل عن نظيرتها التخييلية، ومثال ذلك قول أبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ): [من الوافر]

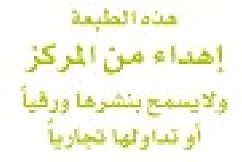
وكنا كالسهام إذا أصابت   مراميها فراميها أصابا

فهذا البيت ينطوي على طاقة شعرية بديعة، ويستمد جماليته من كون المشابهة التي يشكلها تقوم على مقارنة واقعة حقيقية بصورة ذهنية محسوسة وتمثيل أحداهما بالأخرى،

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٢-٢٧٣.

٢- نفسه، ص ٢٧٣.





مما يبين «أن لك مع لزوم الصدق، والثبوت على محض الحق، الميدان الفسيح والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج إلى أن يكون الخبر على خلاف المخبر، من أنه إنما يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويغزر ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذا بسط من عنان الدعوى، فادعي ما لا يصح دعواه، وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه»[(١)].

ولا يعني دفاع عبد القاهر في هذا النص عن شعرية المعاني الصادقة أنه يحط من قيمة التخييل ويسلبه دوره الوظيفي في العملية الإبداعية، أو أنه يتراجع عن موقفه السابق، كما لا يعني أن موقفه النقدي يضطرب ويتأرجح بين سحب صفة الشعرية من المعاني الصحيحة والصريحة وإثباتها للمعاني التخييلية، وبين تفضيل الصدق في الشعر على الكذب فيه، بل إنه يهدف إلى مجرد الدفاع عن شعرية الصدق وتفنيد دعوى «ناصر الإغراق والتخييل» الذي يحصر الإبداع ويقصره على التخييل كما تشي بذلك أداة الحصر «إنما».

وقبل تناول موقفه الحقيقي من هذه القضية لا بد من التساؤل: من المقصود بـ«ناصر الإغراق والتخييل»؟ وهل كان عبد القاهر يرد هنا على ناقد معين؟ أو على اتجاه بأكمله؟

إن من شأن الإجابة عن هذا التساؤل أن تضع حدا لمزاعم كثيرة يرى أصحابها أن موقف عبد القاهر من قضية الصدق والكذب في الشعر لا يعدو أن يكون ترديدا لآراء الفلاسفة المسلمين وتصوراتهم، وأنه يحيل بتلك العبارة على ابن سينا خاصة[(٢)]. ذلك أن مقاربة أولئك الفلاسفة لهذه القضية كانت مغايرة للمواقف التي سادت قبلهم في التفكير النقدي العربي؛ إذ أكدوا –كما رأينا في الفصل السابق– أن النظر في الشعر لا يكون من جهة صدق معانيه أو كذبها، بل من حيث هو كلام مخيل[(٣)]، ومن التجني على عبد القاهر إخراجه عن سياقه المعرفي، وإقحامه ضمن اتجاه فكري بعيد عن انشغالاته المذهبية وأسئلته البلاغية.

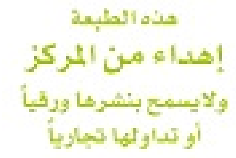
ويبدو أن المقصود بتلك العبارة هو قدامة بن جعفر، لأنه هو الذي اشتهر في النقد العربي بتفضيل مذهب الإغراق والغلو في الشعر والدفاع عنه، كما يدل على ذلك قوله:

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٤.

٢- د. شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ٢٦٠.

٣- أنظر المبحث الثاني من الفصل الثاني.





«إن الغلو عندي أجود المذهبين»[1]. ومن شأن ربط طريقة مقاربة عبد القاهر لهذه القضية بالأصول العربية الخالصة أن يكشف أنه كان يستثمر منهجا متعارفا لدى القدامى نشأ في علم المناظرة، ويتلخص في عرض موضوع الخلاف، وتقديم حجج وادعاءات كل فريق على حدة، قبل الوصول إلى الحكم النهائي عليه.

وقد تسرب هذا المنهج من المناظرات الكلامية إلى المطارحات النقدية، ويمكن تلمس بعض تجلياته في طريقة مناقشة قدامة بن جعفر لقضية الغلو والاعتدال في الوصف والتصوير[2]، وفي طريقة عرض المرزوقي (ت٤٢١هـ) لحجج أنصار الصدق أو الكذب في الشعر[3]، كما يبرز بصيغة مغايرة لدى الآمدي (ت٣٧٠هـ) في إطار مناقشته لقضية الطبع والصنعة في الشعر، وفي سياق عرضه لدفاع كل فريق على قضيته[4].

وبالعودة إلى تمييز عبد القاهر الجرجاني بين مذهبي شعرية الصدق وشعرية الكذب وقراءته في ضوء تصوره لجمالية التخييل الشعري، يستنتج أنه ينطلق، في تأكيده أن الصدق لا يتنافى مع الإبداع وأنه يمكن أن يخلق عوالم خيالية بديعة وممتعة، من تصور نظري هام مؤداه أن الشاعر الذي يلتزم بـ «الحقيقة الموضوعية» ويتقيد بحدودها ويتمكن مع ذلك من صوغ صور جديدة وابتكار معاني جميلة هو شاعر مقتدر وقوي الغريزة الإبداعية «لأن تجويد قائله مع كونه في إسار الصدق يدل على الاقتدار والحذق»[5].

وبالإضافة إلى هذا، فاعتباره الصدق خاصية محددة لشعرية التصوير ينشد أساسا تأكيد أهمية التعبير الصادق عن الانفعالات والرؤى التي يعيشها الشاعر، ومن ثم بيان فاعلية نقل التجارب الوجدانية والخيالية إلى المتلقي وجعله يستشعر صدق القول الشعري، لأن «عاطفة الشاعر إذا كانت قوية صادقة تركت أثرها قويا واضحا في شعره، وبعثت فيه من الحرارة وصدق التأثير ما هو جدير بأن يحرك عواطف الناس، وأن يشعل في نفوسهم

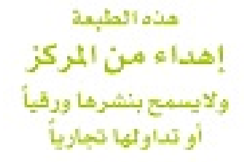
١- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٤.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٩١-٩٢.

٣- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ١/ ١١-١٢.

٤- الآمدي: الموازنة، ١/ ٦-١١.

٥- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ١/ ١١.



من الانفعالات مثل ما لدى الشاعر»[١]، وهذا بالضبط ما قصده حسان بن ثابت في بيته السابق؛ فمعنى أن يقول المتلقي حين سماعه الشعر «صدق»: أن الشاعر عبر عن موضوعه الفني وصور حالته النفسية بطريقة تجعل قارئه يستشعر كما لو كان ذلك الشعر يتحدث عن تجربته هو ويصور انفعالاته العاطفية، ومن ثم ينوب عنه في التعبير عن الأحاسيس والأفكار التي تخالج نفسه، والتي لا يجد سبيلا لينقلها إلى الآخرين بأساليب جمالية صادقة ومؤثرة.

ويبدو أن عبد القاهر كان واعيا بهذا الأمر، لأنه أشار في سياق رده على ناصر الإغراق في التصوير إلى ما يدل على ذلك، بحيث قال: «هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله، والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه، وتفخيم قدره وتعظيمه، وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنيع مناكبه»[٢].

فقوله: «العقل ناصره، والتحقيق شاهده» يقصد به حالة التماثل التي يستشعرها الإنسان بين تجاربه الموضوعية وانفعالاته العاطفية بها من جهة، والتعبير الجمالي الذي يصورها ويوحي بها من جهة أخرى.

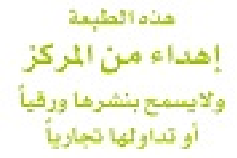
ولا علاقة للصدق الفني الذي يتحدث عنه عبد القاهر ويفضله على «التخييل» بالنقل الحرفي والتصوير المباشر للواقع العيني، كما أنه لا يهم كل المواضيع والمضامين الشعرية، بل يتصل ببعضها فقط، وخاصة النسيب والرثاء مما يحتاج فيه الشاعر إلى أن يصف صبابته واحتراقه بفراق عشيقته أو موت إنسان عزيز عليه، ومن ثمة فهو لا يناسب بعض الأغراض الشعرية، ويتنافى مع جوهرها الفني الذي يقوم على ادعاء صفات ومعاني غير ثابتة أصلا في الذات الموصوفة ولا سبيل إلى التحقق منها، وخاصة غرضي المدح والهجاء اللذين يقتضيان اختلاق صور مغرقة في المبالغة والادعاء لتحسين شخصية الممدوح أو تقبيح شخصية المهجو.

معنى ذلك أن من المعاني الشعرية ما لا يمكن تصويره والتعبير عنه إلا بالصدق، كما أن منها ما لا يحتمل الصدق ولا يمكن التعبير عنه إلا بالإغراق والغلو في التخييل. ولعل هذا ما يفسر لماذا أكد مرة أخرى عبد القاهر في ختام مقاربته لقضية الصدق والكذب في الشعر

١- د. طاهر درويش: النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٢٣.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٣.





الأهمية الجمالية للكذب الشعري وقيمته الإيحائية، بحيث قال: «وكيف دار الأمر، فإنهم لم يقولوا: «خير الشعر أكذبه»، وهم يريدون كلاما غُفْلا ساذجا يكذب فيه صاحبه ويفرط، نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة، ويقول للبائس المسكين: «إنك أمير العراقين» ولكن ما فيه صنعة يتعمل لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب، وغوص شديد»[1].

فكما أن الصدق الفني لا يعني في التصور الجمالي لعبد القاهر نقل ظواهر الواقع ومعطياته المادية وإعادة صوغها بصور مباشرة خالية من أي متعة فنية أو قيمة جمالية، كذلك «الكذب» في الشعر الذي يسمه ويسميه بالتخييل لا يعني عنده الإغراق في التصوير والإيغال في الادعاء إلى الحد الذي يظهر فيه الحكم الجمالي الذي تنطوي عليه الصور الشعرية واضح الكذب ومكشوف الخداع، بل يقصد به الصور التي تكون وليدة رؤية خيالية عميقة يقارب فيها الشاعر بطريقة عجيبة وغريبة بين موضوعين متنافرين ومتباعدين، والتي تثير في نفس المتلقي متعة فنية عميقة وتحمله على الانسياق لمقتضاها الإيهامي والتخييلي دون أن يشعر بطابعها الخداعي.

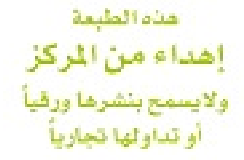
وتدل عودة عبد القاهر إلى تأكيد القيمة الجمالية لـ«الكذب الشعري» التي سبق أن أشار إليها في سياق تفسيره لبيت البحتري على موقفه الحقيقي من التخييل، والذي يتميز -كما يشير إلى ذلك جابر عصفور- بالانحياز إليه والإعجاب بقدرته الإبداعية[2]. ويتجلى هذا الموقف بوضوح من خلال تقسيمه لأنواع التخاييل الشعرية وترتيبه لأساليبها الإيحائية والجمالية.

٣- التخييلات الشعرية: أنواعها ودرجاتها

إذا كانت عمليات التصنيف والترتيب تستهدف أساسا اختزال مواضيعها، وتقسيمها إلى وحدات دلالية دقيقة ومجزأة قصد ضبطها وحصرها، باعتبار ذلك شرطا رئيسا لامتلاك معرفة شاملة وعميقة بالقوانين الثاوية خلف تشكلاتها، والعلاقات القائمة بين مختلف عناصرها ومكوناتها، فإن عبد القاهر لا يقصد ترتيب التخييلات الشعرية وتصنيفها داخل

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٥٦.



قوالب ثابتة ليحدد بدقة درجاتها الإيحائية وطبقاتها الدلالية، بل يرمي إلى تأكيد تصوره بخصوص اتساع المعاني التخييلية وامتدادها اللانهائي، ومن ثمة انفلاتها الدائم من كل محاولات الحصر والتحصيل، كما ينشد أيضا كشف طرق اشتغال عناصر الخداع والإيهام والاحتيال والسحر في التخاييل الشعرية.

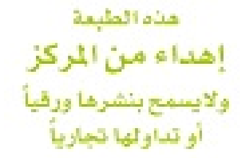
ولذلك لم يحصر درجاته وأنواعه ضمن أقسام مغلقة وأصناف محدودة ومحصورة، بل ميز فيها بين نمطين متقابلين ومتفاوتين على مستويي الأسلوب الإيحائي والمدى التخييلي: فالنمط الأول يشمل مختلف التخاييل التي تقترب معانيها من الحقيقة وتشبه عوالمها معطيات الواقع الموضوعي، والتي ينسى القارئ -في سياق تلقيه لها- طابعها الخداعي وأساسها التخييلي، وقد أشار إلى هذا النمط بقوله: «(...) فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمل»[1].

أما النمط الثاني فتندرج ضمنه كل أنواع التخييل التي تفارق الحقيقة وتخرقها، والتي تدهش المتلقي وتثير خيالاته وانفعالاته بطريقتها في تشكيل الصور وادعاء التشابه بين الظواهر المتباعدة والمتنافرة، وقد أشار إلى هذا النمط بقوله: «وستمر بك ضروب من «التخييل» هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، وأكشف وجها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزويق»[2].

لا تهدف متابعة تقسيم عبد القاهر وتصنيفه لمستويات تشكل المعنى التخييلي ودرجاته الإبداعية والجمالية إلى تأكيد قوة تصوره لحركية المعاني التخييلية واستعصائها على كل محاولات الحد والحصر فحسب، وإنما تنشد اكتناه آلياته التحليلية للتشكلات الجمالية والأسلوبية للتخييل أيضا، لأن عبد القاهر الجرجاني لم يكن مجرد بلاغي يضع الأسس ويؤصل القواعد النظرية، بل كان إلى جانب ذلك ذا ذوق جمالي مميز وقدرة بارعة على التحليل والاستنباط. كما تسعى هذه المتابعة كذلك إلى كشف المرجعية النظرية التي كان يتوسل بها في تقسيمه للتخاييل الشعرية إلى أنواع وأنماط، والتي كانت وراء خوضه مغامرة حصرها بالرغم من أنه ظل يؤكد أن التخييل لا يمكن حصره ولا تحصيله.

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

٢- نفسه، ص ٢٧٥.



٣-١ : التخييل الشبيه بالحقيقة

تدل تسمية عبد القاهر لهذا النوع بـ «النمط العدل والنمرقة الوسطى» ووصفه له بأنه «تخييل شبيه بالحقيقة»[١] على أن الخاصية الجوهرية التي تميزه هي الاعتدال في الوصف والمقاربة في التشبيه؛ حيث يصوغ الشاعر فيه صوره التخييلية بأسلوب واضح، ويدعمها بحيل فنية وعلل منطقية لكي يندمج المتلقي ضمن سياقها التخييلي دون أن يشعر بالطابع الخداعي لما يدعيه، وأول الشواهد التي يمثل بها لهذا النمط قول أبي تمام: [من الكامل]

«لاَ تُنْكِرِي عَطَلَ الكريم من الغِنَى   فالسَّيْلُ حَـرْبٌ للمكانِ العالـِي

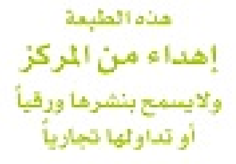
فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو، والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يَزِلَّ عن الكريم، زَلِيلَ السَّيل عن الطَّوْدِ العظيم»[٢].

تقوم الصورة التي أراد الشاعر بثها في خيال المتلقي على تمثيل سخاء الكريم وعلو مقامه بتدفق مياه المطر من أعالي الجبال، وقد توسل أبو تمام في بناء هذه الدعوى التخييلية بقياس مخادع، إذ عرض مقدمتين وبنى عليهما نتيجة توهم بانسجامها معهما، ومؤدى هذا القياس كالآتي:

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٦.

٢- نفسه، ص ٢٦٧.





م١: علو قدر الكريم وارتفاع مكانته

+

م٢: تماثل الكرم والغيث من جهة قيمتهما الرمزية (النفع وإصلاح الأحوال).

↓

ن= تدفق الغنى عن الكريم كما يتدفق السيل من الجبال الشاهقة.

وبالرغم من تماسك بنية هذا القياس وانسجام مقدمتيه مع النتيجة التي خلص إليها، إلا أن عبد القاهر يرى أنه «قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام»[١]، وهذه ملاحظة هامة لكونها تكشف أن التخييل الشعري يقوم في تصوره على قياسات مخادعة ووهمية، ولأنها تشي أيضا بأن جماليته تتحدد بمدى نجاح مقارنته بين الظواهر المتباعدة وتقريبه بعضها من بعض في إخفاء اختلافاتها الجوهرية والإيهام بتماثلها التام.

معنى ذلك أن شعرية التخييل لا تتحدد بتماسك بنيته القياسية وانسجامها فحسب، إذ لو كان الأمر كذلك لصارت القياسات الجدلية والبرهانية موضوعا للشعر، ولكنها تتحدد بمدى قدرته -أي التخييل- على تحريك خيالات المتلقين وإيهامهم بصحة الادعاء وقوة العلة المقدمة، وفي هذا السياق يندرج تعقيبه: «وأقوى من هذا في أن يظن حقا وصدقا، وهو على التخييل قوله: [من البسيط]

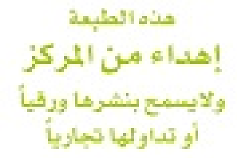
الشيبُ كُرْهٌ، وكُـرْهٌ أن يفارقنـــــــي　　أَعْجِبْ بشيءٍ على البغْضاءِ مَوْدُودُ»[٢]

تكمن جمالية هذا البيت وعمقه الإيحائي في أنه خيل المعنى ومرره داخل دعوى متعارف عليها، تقوم على سحب العلة الحقيقية وإخفائها، وادعاء علة جديدة بدلها،

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٦٧.

٢- نفسه، ص ٢٦٧.





تبدو ظاهريا صادقة وحقيقية بينما هي في الواقع وهمية ومتخيلة؛ ويتضح هذا الأمر من طريقة قلب الشاعر كراهيته للشيب ورفضه له إلى حب له وتمسك به، مما يعني أن الحركة الإيحائية للتخييل الشعري في هذا البيت تنتج عن تفاعل قيمتي الكراهية والعشق، حيث تحولت الرموز السلبية إلى رموز إيجابية وصارت الرموز الإيجابية رموزا سلبية، فانقلبت كراهية الإنسان أن يصيب رأسه الشيب إلى عشق له، وأصبح عشقه لأن يفارقه الشيب كراهية[1].

إن الشيب هنا رمز لتهديد الزمن واقتراب أجل الفناء والموت، ويبدو من تحليل عبد القاهر لهذا البيت أنه يعتبر الطاقة الخداعية والإيهامية، التي ينطوي عليها ادعاء الشاعر، مجرد وسائل فنية لتلطيف الرموز السوداوية المذكرة بدنو ساعة الرحيل، ولإفراغها من رعبها القاتل وإيحائها الرهيب.

ومن الشواهد الأخرى التي يوردها في هذا السياق والتي تندرج في إطار النمط الأول من التصوير التخييلي قول البحتري: [من الخفيف]

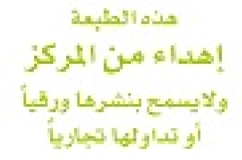
وبيـاضُ البازي أصدقُ حُسْنًا   إن تَأَمَّلْتَ من سَوادِ الغُـــرَابِ

يؤكد هذا البيت تصور عبد القاهر أن النمط الأول من التخييل يشبه الحقيقة والصدق فيتوهم فيه المتلقي صحة دعواه وينسى طابعها التخييلي، ومرد ذلك إلى أن هذا النوع من التخاييل يستبدل العلل الحقيقية والطبيعية للأشياء والظواهر المادية بعلل أخرى تبدو أكثر واقعية وأشد إقناعا من الأولى، بالرغم من أن الأحكام التي تترتب عليها ليست «كذلك في المعقول ومقتضيات العقول»[2].

وإذا كانت طريقة اشتغال المتخيّل الشعري في هذا البيت لا تختلف في العمق عن طريقة اشتغاله في البيت السابق، لأن التخييل فيهما يقلب حقائق الأشياء ويغير جوهرها الطبيعي، فيفرغ الشيب من رمزيته السلبية ويضمنه محتوى دلاليا جديدا وإيجابيا، فإن البيت الأخير يختلف عن البيت السابق بالطريقة التي يستند إليها لإيقاع تخييله، ذلك أن الشاعر لا يقارن بين عنصري البياض والسواد في صورته باعتبار تنافرهما وتباعدهما، بل إنه يركز على

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٦٨.
٢- نفسه، ص ٢٧٠.





دلالتهما الرمزية بالنظر إلى ارتباطهما بنوعين من الطير. ومن ثمة فهو يقارن بين طائري الباز والغراب انطلاقا من رمزيتهما في المتخيل الجمعي للإنسان العربي، حيث إن الأول يمثل رمزا للتساكن والألفة في هذا المتخيل، بينما يمثل الثاني رمزا للشؤم وعنصرا للتطير[١].

معنى ذلك أن التخييل الشعري إذا وظف الرموز الطبيعية والمادية المترسخة في متخيل الإنسان ووعيه الجمعي، فإن ذلك يكون عنصرا مؤثرا في حمله على الانسياق وراء أحكامه وادعاءاته وعلى التسليم بصحتها، وهذا ما كان يقصده عبد القاهر حين قال: «(...) لو عدم البازي فضيلة أنه جارح، وأنه من عتيق الطير، لم تجد لبياضه الحسن الـذي تراه، ولم يكن للمحتج به على مـن ينكر الشيـب ويذمه ما تراه من الاستظهار»[٢].

ويندرج ضمن هذا النمط أيضا قول أبي تمام: [من البسيط]

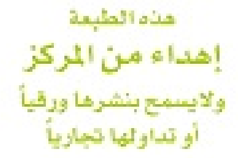
ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا   إن السماء ترجى حين تحتجـــب

فما يجعل هذا التخييل شبيها بالحقيقة ومعتدل الادعاء أن علته قائمة في ظاهر ادعاءاته[٣]، إذ ضَمَّن الشاعر مدحه لمخاطبه بدعوى ثابتة ومعللة ظاهريا مؤداها تشبيه احتجاب الممدوح عن الأنظار باستتار السماء بالغيم، واعتبر ذلك مؤشرا على قرب عطائه وكرمه، كما هو الشأن بالنسبة إلى السماء التي يكون امتلاؤها بالغيم «هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها»[٤].

وإذا كان التخييل في هذه الشواهد الشعرية يقوم على إيجاد علل المشابهة والادعاء من خارج الطبيعة المادية للشيء المـوصوف وبمعـزل عن جوهره الحـركي، فإن ثمة نوعا آخر يقـوم فيه التخييل على الادعـاء بأن صفـة المشابهة علـة طبيعية وسمة ثابتة في الشيء الموصوف، يقول متحدثا عنه: «وهذا نـوع آخر، وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة، أو واجب على الجملة، من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفاده. وأصل هذا التشبيه، ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد، ولهم فيه عبارات

١- أنظر بهذا الخصوص الجاحظ: الحيوان، ٢/ ٣١٦، ٣/ ٤٣٨-٤٥٨.
٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٦٩.
٣- نفسه، ص٢٧٦-٢٧٧.
٤- نفسه، ص ٢٧٧.





منها قولهم: «إن الشمس تستعير منه النور وتستفيد، أو تتعلم منه الإشراق وتكتسب منه الإضاءة». وألطف ذلك أن يقال: «تسرق»، و«أن نورها مسروق من الممدوح» (...)»[١].

فأصل التخييل هنا هو الوصف المعروف الذي يشبه الحبيبة أو وجه الممدوح بالشمس، لكنه يشتغل هنا بطريقة مغايرة وجديدة، حيث بالغ الشاعر في الادعاء واعتبر الشبيه أصلا والأصل شبيها، فغدا ضياء الوجه ونوره حقيقة وأصلا، وأصبح إشراق الشمس مجرد انعكاس له وصورة شبيهة به.

ويمثل هذا النوع آخر مستوى من التخييلات الشبيهة بالحقيقة؛ إذ انتقل بعده عبد القاهر إلى أنواع أخرى مغايرة له في أوصافها وادعاءاتها.

٣-٢: التخييل البعيد عن الحقيقة

تتمثل أبرز خاصية للمستوى الجمالي الثاني من التخاييل الشعرية في أن الشاعر يلجأ إلى التقريب بين ظاهرتين طبيعيتين متنافرتين، وذلك باختلاق علل مشابهة غريبة وعجيبة، فينظمها في علاقات متناسبة قوية الادعاء وبعيدة الإيحاء.

ويلاحظ أن عبد القاهر يستهل حديثه عن هذا الضرب الثاني من التخاييل بنوع خاص ومميّز، لأنه يحتل المنزلة الوسطى بينهما «فهو كالواقع بين الضربين»[٢]، ويحدد خاصيته التصويرية بقوله: «ونوع آخر، وهو أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعلة يضعها الشاعر ويختلقها، إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح، أو تعظيم أمر من الأمور(...) ويدخل في هذا الفن قول المتنبي: [من الكامل]

لَمْ تَحْكِ نائِلَكَ السَّحَابُ، وإِنَّمَا   حُمَّتْ بـهِ فصَبِيبُهَا الـرُّحَضَاءُ

لأنه وإن كان أصله التشبيه، من حيث يشبه الجواد بالغيث، فإنه وضع المعنى وضعا وصوره في صورة خرج معها إلى مالا أصل له في التشبيه»[٣].

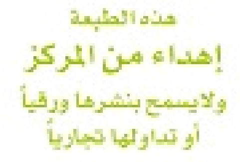
لا يقوم اشتغال المتخيّل الشعري في هذا البيت على التناهي بالتشبيه والمبالغة في التمثيل

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٧٧.

٢- نفسه، ص ٢٧٨.

٣- نفسه، ص ٢٧٨





إلى الحد الذي يبرز فيه المعنى غريبا وتفقد فيه عناصر الصورة علاقة التشابه بينها، بل يخرج بالأصل التشبيهي إلى مالا أصل له في التشبيه من خلال اختلاق علل غريبة وادعاءات غير مألوفة؛ ذلك أن المتنبي ادعى أن سبب سقوط المطر من السماء لا يرجع إلى حسد السحاب للممدوح ورغبتها في تقليده في كرمه، بل يعود فقط إلى إصابتها بالحمى، وأنها هي التي جعلتها تصبّ عرقا.

وتتأتى جمالية هذه الصورة وعمقها الإيحائي من كون الشاعر باعد في التخييل، وخلع عن المشابهة أصلها الدلالي الأول الذي يجمع بين المطر والممدوح باعتبار كرمهما ومنفعتهما، فأثبت ادعاءه، وحوله إلى أصل دلالي وعلة طبيعية بدلا عن الأصل والعلة الحقيقيين، ونزع بذلك عن السحاب والمطر خاصيتهما الطبيعية ورمزيتهما الدلالية، وحصر الكرم والمنفعة في الممدوح وحده، يقول عنه: «ومن لطيف هذا الجنس قول الصولي: [من الكامل]

الـرِّيحُ تَحْسُـــدُنِي عَلَيْـ ـكِ، وَلَـمْ أَخَلْهَا في العِـدَا
لَـَّا هَمَـمْتُ بِقُبْلَــــةٍ رَدَّتْ على الـوَجْهِ الـرِّدَا

وذلك أن الريح إذا كان وجهها نحو الوجه، فواجب في طباعها أن ترد الرداء عليه، وأن تلف من طرفيه، وقد ادعى أن ذلك منها لحسد بها وغيرة على المحبوبة، وهي من أجل ما في نفسها تحول بينه وبين أن ينال من وجهها»[1].

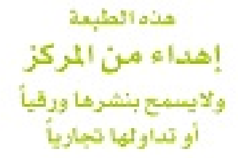
يخيّل الشاعر إلى المتلقي بهذين البيتين أن الريح تشاركه عشق حبيبته وتحسده وتغار منه عليها، ولذلك غطت وجهها بردائها حين أراد تقبيلها، فصدته عن ذلك. ويقوم التخييل الشعري هنا بتأويل الحركة الطبيعية للريح وتعليلها بصورة جديدة لا أصل لها في الواقع.

أما النوع الآخر الذي يندرج تحت هذا الجنس فيمثل له عبد القاهر بقول ابن المعتز: [من المنسرح]

قالوا اشتكَتْ عَيْنُهُ فقلت لهم من كَثْـرَةِ القَتْلِ نالها الوَصَــبُ
حُمرَتُهَا من دِمــاءِ من قَتَلَــتْ والـدَّمُ في النَّصْلِ شاهـدٌ عَجَبُ

١ – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٧٨





فما يميز هذا النوع من التخييل أن الادعاء فيه يقوم على التأول في الصفة[1]، ويتجلى الفرق بينه وبين مثال: «الريح تحسدني» في «أن لك هناك فعلا هو ثابت واجب في الريح، وهو رد الرداء على الوجه، ثم أحببت أن تتطرف، فادعيت لذلك الفعل علة من عند نفسك، وأما ههنا فنظرت إلى صفة موجودة، فتأولت فيها أنها صارت إلى العين من غيرها، وليست هي التي من شأنها أن تكون في العين، فليس معك هنا إلا معنىً واحدٌ، وأما هناك فمعك معنيان: أحدهما موجود معلوم، والآخر مدعى موهوم»[2].

إن ما يقصد عبد القاهر إلى تأكيده هنا أن الحركة الإيحائية للتخييل في هذا النوع لا تقوم -كما في النوع السابق- على استبدال علة معروفة بأخرى متخيلة ووهمية، بل تقلب حقيقة المعنى، فتؤوله تأويلا جديدا لا علة له، ويتضح هذا الأمر في ادعائه أن احمرار عيني ممدوحه يعود إلى إصابتهما بدماء قتلاه، وذلك للدلالة على قوة بطشه وجسارته.

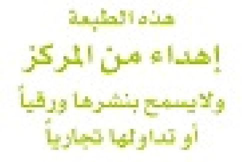
والفرق بين هذا النوع والنوع السابق فرق في درجة التخييل لا في طبيعته، لأنهما معا يقومان على التعليل والتأول في الصفة ويختلفان في الصيغة التي يتوسلان بها لإيقاع التخاييل في النفس؛ فأحيانا يقوم التخييل على التعليل فحسب، أو على التأول في الصفة، أو عليهما معا، لأن المقصود من العملية ككل أن يتناسب ادعاء الشاعر مع المعنى التخييلي، وترسخ الصورة في خيال المتلقي، وتثير في نفسه متعة جمالية عميقة، ولذلك فهذا النوع تندرج تحته عدة أمثلة ومستويات تخييلية متنوعة، كما يتضح من قوله: «ومما يشبه هذا الفن الذي هو تأول في الصفة فقط، من غير أن يكون معلول وعلة، ما تراه من تأولهم في الأمراض والحميات أنها ليست بأمراض، ولكنها فطن ثاقبة وأذهان متوقدة وعزمات، كقوله: [من الطويل]

وحُوشِيتَ أَنْ تَضْرَى بجِسْمِك عِلَّةٌ ألاَ إِنَّها تلك العُزُومُ الثَّوَاقِبُ»[3]

يتميز هذا النوع من الصور الشعرية التي تقوم على التعليل التخييلي والتأول في الصفة، بكون الشاعر يلجأ فيها لتصوير عظمة ممدوحه، وللإيحاء بمدى علو قدره، ولتأكيد قوته واختلافه عما سواه من الخلق، إلى الادعاء بأنه «معصوم» من كل العلل والأمراض التي

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٢.
٢- نفسه، ص ٢٨١-٢٨٢.
٣- نفسه، ص ٢٨٢.





تصيب الجسد وتضعفه، ولذلك فخياله الشعري يرجع الحالات المرضية التي تلحقه إلى خصاله الخلقية وأفعاله الإرادية.

ويلاحظ عبد القاهر أن جمالية هذا النوع من التخاييل تكمن في إبقاء الشاعر تأوله في الصفة في مدار الإيهام من غير أي تفصيل لها أو زيادة في تحديد خصائصها واستقصائها. وتبرز أهمية هذا الأمر في أنه يجعل التخييل منفتحا على كل إمكانات التأويل، وقابلا لكل مغامرات الخلق وإعادة التشكيل والتجديد، ومن ثمة فهو يحرك خيال المتلقي بدرجة أكبر، ويقوي مستوى اندماجه في السياق التخييلي للصورة الشعرية، وتستشف هذه الملاحظة من تعقيبه على قول المتنبي: [من الكامل]

ومَنازِلُ الحُمَّى الجُسُومُ، فقل لنا: مَا عُـذْرُها في تَرْكِها خَيْرَاتِهـــا
أَعَجِبْتَها شـرفًا فطال وُقـُوفُهـا لتَأَمُّـلِ الأعضـاءِ لا لأَذَاتِهَـــا

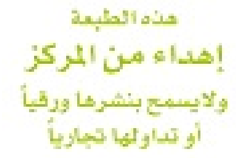
فقد عاب عليه تركه إنكار حمى الممدوح، وتمحله في إيجاد تفسير للأذى الذي لحق به، فقال مقارنا بين هذا المسلك والمسلك السابق: «إلا أن ذلك الإيهام أحسن من هذا البيان، وذلك التعجب موقوفا غير مجاب، أولى بالإعجاب، وليس كل زيادة تفلح، وكل استقصاء يملح»[1].

وما يشير إليه عبد القاهر هنا يمثل عنصرا جوهريا في جمالية التخييل؛ لأنه يعتبر أن درجتي الإيهام والتأثير في هذا النوع من التخاييل الشعرية تتحددان بمدى قدرة الشاعر على إنتاج صور إيحائية خصبة ومتجددة، تشد خيال السامع إلى التخييلات العجيبة والممتعة التي تتضمنها، فتدخله ضمن سياقها التخييلي، وتدفعه إلى أن يحياها لحسابه الخاص...

ومعلوم أن عبد القاهر كان يولي أهمية خاصة للمتلقي، وظل يعتبره طرفا فاعلا في العملية الشعرية وعنصرا محددا لأثرها الجمالي. ويتضح هذا الأمر من دعوته للمتلقي إلى أن يحرك «خاطره» لطلب المعنى[2]، وأن يعيد بناء الصورة في نفسه ويعمل «خياله» ووهمه ليتمثل المشابهة التي تتضمنها[3].

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٣.
٢- نفسه، ص ١٣٩.
٣- نفسه، ص ٤٦. أنظر أيضا دلائل الإعجاز، ص ١٨٣-١٨٤.





ولذلك يرى أن النوع التخييلي الذي يقوم على التعليل والتأول في الصفة يمثل نموذجا للصور الشعرية البديعة، لأنه ينطوي على طاقة إيحائية جميلة وغريبة، وتبرز فيه قدرة التخييل على الخلق الفني واجتلاب المشابهات الخفية والمعاني البديعة التي يدق المسلك إليها، يقول موضحا ذلك: «ينبغي أن تعلمَ أن باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السِّحْر، لا تأتي الصفة على غَرابته، ولا يبلُغ البيان كُنْهَ ما ناله من اللُّطف والظَّرف، فإنه قد بلغ حدا يُردُّ المعروفَ في طباع الغَزَل، ويُلْهي الثَّكْلان عن الثُّكْل، ويَنْفُثُ في عُقَد الوَحشة، وينشُد ما ضل عنك من المَسَرَّة، ويشهد لِلشِّعر بما يطيل لسانه في الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القُدرة والقَدْر»[١].

فما يحدد شعرية التخييلات القائمة على الخداع في التعليل والتأول في الصفة انفتاح مداها التخييلي، وخصوبة دلالاتها الإيحائية، وقوة طاقتها التأثيرية، لأن المشابهات التي تشكلها وتتضمنها ليست من قبيل «رأيت أسدا» و«وردت بحرا» ونحو ذلك من الصور القريبة من الحقيقة التي تنتهي فيها متعة التلقي بمجرد تبين وجه التماثل بين طرفيها، بل إنها من نوع آخر مغاير لها على مستوى العمق التصويري والقيمة الأدبية. ولذلك فأبرز ما يميزه أنه خصب وكثيف الإيحاءات، ولا تنغلق فيه الدلالة، ولا يبلغ البيان كنهه الجمالي، ويزداد المتلقي له دهشة ومتعة كلما تمثله وقبض على صدفة من الصدف العجيب المبثوت فيه.

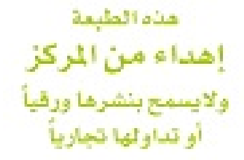
ويبدو أن عبد القاهر كان مفتونا إلى حد بعيد بجمالية هذا الضرب من التخاييل وقوتها التمثيلية، ولذلك لم يقتصر على بيان خصائصها الفنية والأدبية، بل حاول كشف سرها الإبداعي الثاوي خلف أسلوبها التخييلي، والوصول إلى منطقها الجمالي المحرك لانتظامها الإيحائي، فعمد إلى قصيدة طويلة لابن الرومي فحللها وأبرز الطريقة الجمالية التي تترتب بها مكوناتها الخيالية، وتتضافر بها مع البناء الكلي للنص الشعري لتشكل عالما فنيا جديدا وبديعا، يقول مطلع القصيدة[٢]: [من الكامل]

خَجِلَتْ خُدُودُ الورد من تَفْضِيلِهِ   خَجَـلاً تَـوَرُّدُهَا عليه شاهِـــدُ

وقال معلقا عليها ومحللا لها: «وترتيب الصنعة في هذه القطعة، أنه عمل أولا على قلب

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٤.

٢- نظرا لطول القطعة سنكتفي ببيتها الأول، تنظر كاملة لدى ابن الرومي: ديوانه، ٢/ ٦٤٣-٦٤.



طرفي التشبيه، كما مضى في فصل التشبيهات، فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه، وحملها على أن تَعْتَقِدَ أنه خجل على الحقيقة. ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته، طلب لذلك الخجل علة، فجعل علته أن فضل على النرجس، ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها، فصار يتشور من ذلك، ويتخوف عيبَ العائب، وغميزةَ المستهزئ. ويجد ما يجد من مُدِح مِدْحةً يظهر الكذب فيها ويُفْرِط، حتى تصير كالهزء بمن قصد بها. ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في سحر البيان، ما رأيت من وضع حجاج في شأن النرجس، وجهة استحقاقه الفضل على الورد، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له»[1].

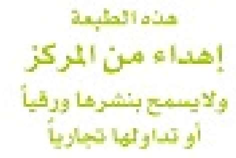
معنى ذلك أن جمالية التخييلات التي تقوم على التعليل والتأول في الصفة لا تنفصل عن الأساس الحجاجي، وأن أسلوبها التصويري يعد المجال الأنسب الذي يتحقق فيه التفاعل بين ذهنيتين مختلفتين: ذهنية الشاعر الذي يصوغ صورة تخييلية يدّعي فيها دعوى يعتقد صدقها ويعرضها على السامع، ليقنعه بها ويدفعه إلى التسليم بصحتها؛ وذهنية المتلقي الذي لا يرى ما يراه الشاعر، ولا يكون مستعدا من الوهلة الأولى للتسليم بصحة ما يقوله ويدعيه من مشابهات، بل يحتاج إلى حجاج قوي يحمله الاقتناع بسلامتها من الكذب والتضليل.

ولذلك فما يسميه عبد القاهر بطريقة «ترتيب الصنعة» في نص ابن الرومي ليس غير مجمل الخطوات المتسلسلة التي يصوغ بها رؤيته التخييلية للعالم، ويبني عليها دعواه التخييلية، ويحاول أن يقنع بها متلقيه، ويحددها في ثلاث مراحل، تكاد تمثل المنطق الجمالي المميز للحركة الإبداعية والإيحائية لهذا الضرب من التخاييل: ففي المرحلة الأولى قارن الشاعر حمرة الورد بحمرة الخجل، وقرب المسافة الدلالية والمرجعية الفاصلة بينهما؛ وفي المرحلة الثانية تناسى تشابههما، وركز انتباهه على الطرف الثاني من التشبيه، فأثبت الخجل له على الحقيقة، وأبعد عن الادعاء -الذي هو أساس التخييل- تهمة الخداع والتمويه؛ وفي المرحلة الثالثة مكن دعواه في نفس السامع، وأحكم الصورة في ذهنه باختلاق علة جديدة وإضافية، مؤداها: تأكيد فضل النرجس وعظيم قيمته مقارنة بالورد.

وقد مثل عبد القاهر لهذا الضرب بشواهد كثيرة، وأداه تحليله لها إلى ملاحظة أن أسلوبها

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٥.





التخييلي يقوم على الخطوات الثلاث التي تميز السلم الحجاجي، والتي تصوغ مقـولاته في علاقة تراتبية، وهي: أ- ادعاء المشابهة، ب- إيجـاد العلة، ج- إقامة الدليل أو الشاهد، ويستنتج ذلك من تعليقه على بعض الأبيات الشعرية حيث يقول[١]: «كل واحد من هؤلاء قد خدع نفسه عن التشبيه وغالطها، وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حضر وحصل بحضرتهم على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى نصب له علة، وأقام عليه شاهدا (...)»[٢].

ومن الشواهد الأخرى التي ساقها عبد القاهر للتمثيل لكيفية اشتغال المتخيل الشعري في هذا النوع من التخاييل قول المتنبي: [من الرمل]

مـا بـهِ قتلُ أعـاديه ولكن   يَتَّقِي إخلافَ ما تَرْجُو الذئابُ

إذا كان أساس التخييل في هذا البيت يقوم على نفي العلة الطبيعية المشهورة وإبدالها بعلة أخرى متوهمة ومخادعة، فليس معنى ذلك أنه يماثل الأبيات السابقة في طريقة الاشتغال، إذ يتقدم عليها بدرجة تعمقه في ابتداع العلل الغريبة والبديعة التي تمكن من تأكيد دعوى الشاعر وترسخها في الأذهان، وهذا ما فعله المتنبي هنا، فبدل أن يبرر قتل ممدوحه لأعدائه بغاية القضاء عليهم والنجاء منهم ومن خطرهم، أرجع الأمر إلى غلبة الكرم على طباعه وأفعاله، ورغبته أن يصدق رجاء الراجين، وألا يخيب آمالهم. ولذلك «فلما علم أنه إذا غدا للحرب غدت الذئاب تتوقع أن يتسع عليها الرزق، ويخصب لها الوقت من قتلى عداه، كره أن يخلفها، وأن يخيب رجاءها ولا يسعفها (...)»[٣].

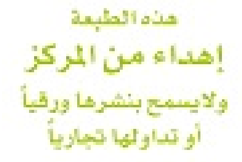
معنى ذلك أن الخاصية الجمالية التي تميز الأسلوب التخييلي في هذا المستوى من التصوير الشعري هي خرقه لأفق انتظار المتلقي، حيث إن جملة: «ما به قتل أعاديه» تشد انتباه السامع وتحرك «خياله» وتثير في نفسه تساؤلات عديدة عن السبب الحقيقي الذي يدفع السلطان إلى أن يطارد أعداءه الذين يتربصون بعرشه ويقتلهم، وتدور هذه التساؤلات كلها حول الدوافع المنطقية والعلل العرفية المشهورة، إلا أن الشاعر يفاجئ المتلقي بدافع غريب وعلة

١- أنظر تلك الأبيات لدى عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٩-٢٩٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٩٠.

٣- عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ص ٢٩٦.





عجيبة وجديدة لم تخطر على فكره وخياله، وهي شمول كرمه وعطائه لكل المخلوقات.

وتتأتى الفعالية الجمالية لهذا الضرب من التخاييل الشعرية من كونه يولد في نفس المتلقي متعة فنية عميقة، وينسيه -بما ينطوي عليه من قدرة على المفاجأة وخرق أفق الانتظار- الطابع الخداعي للدعوى التخييلية.

ويمثل هذا الضرب آخر أنواع التخييل المعلل، ولذلك سينتقل عبد القاهر بعده إلى استعراض نوع آخر من الصور الشعرية مغاير لكل ما سلف على مستوى القيمة الفنية والعمق التخييلي، لأن الشاعر يطلق العنان فيه لـ «خياله» ويثبت فيه ادعاءاته دون أن يربطها بأي تأويل أو تعليل، فيستعير فيه «الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة»[1]، ويثبتها لها على الحقيقة لا على المشابهة والتمثيل، يقول موضحا ذلك: «ومثاله استعارتهم «العلو» لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان، ثم وضعهم الكلام وضع من يذكر علوا من طريق المكان. ألا ترى إلى قول أبي تمام: [من المتقارب]

ويصعدُ حتى يظنَّ الجهول   بأن لـه حاجةً فـي السمـاءِ

فلولا قصده أن ينسي التشبيه ويرفعه بجهده، ويصمم على إنكاره وجحده، فيجعله صاعدا في السماء من حيث المسافة المكانية، لما كان لهذا الكلام وجه»[2].

وأول ما تجدر ملاحظته بخصوص هذا النوع كونه يمثل «آخر» درجات التخييل الشعري ومستوياته، ولذلك فلن نجد بعده، نوعا آخر، وكل الأمثلة والشواهد التي يعرضها عبد القاهر -في سياق تحليله لخصائصه الإيحائية والجمالية- ليست إلا تنويعا لحركته الإبداعية وأسلوبه التصويري، وبالإضافة إلى هذا فهو يمثل النوع الوحيد الذي ارتبط الحديث عنه بالاستعارة، ويعود السبب في ذلك إلى أن صوره الفنية مفارقة للأنواع السابقة على مستوى درجة الادعاء التخييلي وطبيعته.

وتتحدد الخاصية الجمالية لهذا النوع من التخاييل في أن الشعراء يصوغون صورهم فيه

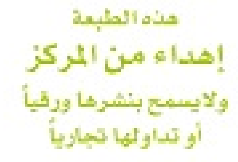
١- عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ص ٣٠٢.

٢- نفسه، يروى بيت أبي تمام أيضا بصيغة:

ويصعد حتى لَظَنَّ الجهولُ   أن له مَنْزِلاً في السمـاء

وكذا ورد في ديوانه، ٤/ ٣٤.





«صياغات تقضي بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة»[1]، مما يعني أنه أكثر الأساليب التخييلية إبداعا وغرابة، وأن المشابهات التي يدعيها للظواهر الطبيعية المتباعدة والمتنافرة لا تتشكل على أساس التناسب في التشبيه والوضوح في المعنى، ولكنها تصاغ على أساس الكشف والإبهار والتعجيب، حيث يكشف المبدع بها عن رؤية شاعرية جديدة للعالم وأشيائه، فيبهر المتلقين بطريقة تشكيلها وتأليفها، ويولد في نفوسهم إعجابا كبيرا وافتنانا شديدا بها.

ومن بين أبرز الشواهد التي مثل بها عبد القاهر أيضا لهذا النوع لإبراز خصوصيته التصويرية ومداه الإبداعي قول ابن العميد (ت ٣٦٦هـ): [من الكامل]

قامت تُظَلِّلُنِي من الشمس   نفسٌ أعـزُّ علي مـن نَفْسِـــي
قامت تُظَلِّلُنِـي ومن عَجَبٍ   شمـسٌ تُظَلِّلُنِـي مـن الشمسِ

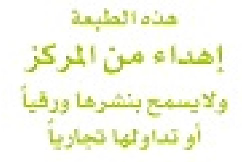
وقول البحتري كذلك: [من الطويل]

طلعتَ لَهُمْ وقت الشُّروق فعاينوا   سَنَا الشَّمْسِ منْ أُفْقٍ ووجْهُكَ من أُفْقِ
وما عاينـوا شمسين قبلهما التقـى   ضياؤهما وَفْقًا، من الغرب والشـــرق

تختلف الصورة الشعرية التي يصوغها الشاعران هنا في درجة الادعاء التخييلي عن تلك التي تمثل طلعة الحبيبة أو الحاكم بشروق الشمس، أو تلك التي يدعي الشعراء فيها أن نورها مسروق من وجه عشيقاتهم الصبوح، لأن التخييل في ذلك المستوى التصويري يراعي الفواصل المنطقية والاختلافات الطبيعية التي تميز الأشياء والظواهر بعضها عن بعض، ولأن حركته الإبداعية تقتصر على التقاط بعض أوجه تشابهها والمقارنة بينها دون أن تفقد عناصر الصورة ومكوناتها الواقعية خصائصها المادية والحركية التي تحدد جوهرها الطبيعي؛ أما هنا فقد تجاوز ابن العميد والبحتري ذلك المعنى التخييلي الذي أضحى مألوفا وعاديا بسبب كثرة استعماله، فادعيا دعوى عجيبة لا عهد للناس بها من قبل مؤداها: أن ذات الحبيبة أو الخليفة شمس تمشي على الأرض وتبسط على الناس نورا وضياء كلما طلعت عليهم.

وما يريد أن يصل إليه عبد القاهر في هذا السياق أن تخييلية هذا النوع من الصور تتحدد بدرجة غوص الشاعر على المعاني العجيبة والجديدة التي لم تجل في الخواطر من قبل، ولا

١- عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة ،ص ٣٠٣.



يصل الخيال إلى تمثلها وتصورها إلا بعد طول تأمل وتفكير. ويستنتج ذلك من تعليقه على الأبيات السابقة، يقول: «معلوم أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به (...) ومدار هذا النوع في الغالب على التعجب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وصاحب سره، وتراه أبدا وقد أفضى بك إلى خلابة لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك»[1].

ومصدر التعجب الذي تثيره الصورة الشعرية في نفس المتلقي قوة الادعاء التخييلي، لأن الشاعرين أكدا أن ما رأته عيونهما شمس ثانية حقيقية، ولم يضمنا قولهما التخييلي أي قرينة تدل على المشابهة وتخفف من حدة الادعاء. وهذا شرط ضروري في التخييلات الغريبة والعجيبة لأنه سر جمالها وصانع سحرها، وإذا لم يراعه الشعراء في عملياتهم الإبداعية، فإن صورهم تأتي ناقصة وساذجة. يقول عبد القاهر في هذا السياق: «وقال أشجع يرثي الرشيد (...) [من الرمل]

غربتْ بالمَشْرِقِ الشَّمْـ ـسُ فَقُـلْ للعين تَدْمَـعْ
مـا رَأَيْنَا قَـطُّ شمسًـا غَرَبَتْ من حيثُ تَطْلَـعْ

فقوله: «غربت بالمشرق الشمس»، على حد قول بشار: «أتتني الشمس زائرة»، في أنه خيل إليك شمس السماء. وقوله بعد: «ما رأينا قط شمسا» يفتّر أمر هذا التخييل، ويميل بك إلى أن تكون الشمس في قوله: «غربت بالمشرق الشمس»، غير شمس السماء، أعني غير مدعى أنها هي، وذلك مما يضطرب عليه المعنى ويقلق»[2].

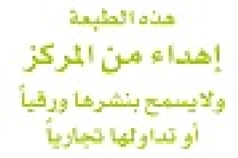
إذا كان المعنى الشعري قد اضطرب هنا، فصارت الصورة التخييلية مبتذلة وضعيفة، فذلك لأن أشجع السلمي (ت حوالي ١٩٥هـ) نقض ادعاءه الأولي؛ فبعد أن خيل إلى السامع في البيت الأول أن مدار الحديث عن شمس السماء، عاد في البيت الثاني فأضعف غرابة تخييله وحصره في المعنى العام المتداول القائم على التصريح بمشابهة الإنسان للشمس من جهة ضياء الوجه وإشراقه وبهائه.

لقد كان عبد القاهر ينطلق في تقسيمه لأنواع التخييل ودرجاته الإيحائية من رؤية

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

٢- نفسه، ص ٣١١.





جمالية دقيقة ترتب –بشكل تصاعدي– الصور الشعرية حسب عمقها الفني وامتداد أفقها الإبداعي. ولذلك بدأ بالتخييلات القريبة من الحقيقة والشبيهة بها، وأردفها بالتخييلات التي تؤول الصفات النفسية والخلقية تأويلات جديدة، وبالتخييلات التي تقلب العلل الطبيعية للأشياء وتحول الأصل إلى شبيه والشبيه إلى أصل، ثم بالتخييلات التي تخرج بالتأويل إلى ما لا أصل له في التشبيه وما لا علة له في الواقع.

وقد كان يقيس في ذلك درجتي الخداع والإيهام اللتين يتضمّنهما الادعاء التخييلي في كل مستوى تصويري معين، كما كان يتابع في الوقت نفسه طريقة احتيال الشاعر في تمرير دعواه وتقريرها في ذهن السامع، ونوع التفاعل الجمالي الذي تحققه الصورة الشعرية بين خيال المبدع وخيال المتلقي.

ويبدو أنه كان مشدودا إلى الطاقة السحرية التي ينطوي عليها الأسلوب التخييلي، وإلى المتعة الفنية التي يولدها في نفس القارئ. ويتحدد المعيار الذي كان يستند إليه في التمييز بين أصناف الصور الشعرية وترتيب درجاتها الإيحائية بقياس مداها الإبداعي ومحتواها الإمتاعي. ولذلك فقد ألفيناه يقرر أن الرؤية الإبداعية للشاعر متى ما كانت أعمق وأغرب إلا وكانت أجمل وأعجب.

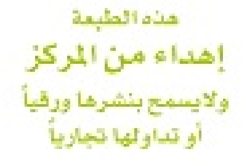
ولئن كانت تحليلاته لمستويات التصوير الشعري تنم عن أنه كان يزداد إعجابا بجمالية التخييل كلما انتقل من نوع إلى آخر، فيلاحظ أن النوع التخييلي «الأخير» الذي توقف عنده قد حظي لديه بقيمة خاصة ومميّزة، لأنه يمثل المستوى الذي تتحقق فيه الصفات الإبداعية والجمالية للتخييل. ولعل هذا ما يفسر سبب استخدامه اللافت لكلمات الغرابة والعجب والمسرة والأريحية والسحر في معرض تحليله للشواهد الشعرية التي تندرج ضمنه[1].

وتكمن قيمة النوع الأخير في أنه يشكل نمطا إيحائيا فريدا إذ ينطوي على طاقات إبداعية خصبة ومتجددة، ويبقي حركية التخييل وطاقته الإبداعية منفتحتين باستمرار على الخلق والابتكار، ويؤكد عدم قدرة أي تصنيف أو تقسيم للمعاني على الإحاطة بكل أنواعه ومستوياته الإيحائية، ويعفي القارئ، من ثم، من طلب منتهى التخييل أو نوعه «الأخير» لأن «لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية»[2].

١- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٦.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٦٦. بالرغم من أن سياق هذا القول يندرج في إطار





وبعبارة أخرى، إذا كانت الأنواع الأولى للمعنى التخييلي تدل على نقطة بداية عملية الخلق الفني، فإن نهايتها تظل غير محددة أو معروفة، وبين البداية واللانهاية تتنوع درجات الحسن والجمال وتتفاوت مغامرات الكشف والابتكار.

ومما تجدر ملاحظته بخصوص تقسيم عبد القاهر لأنواع التخييل أنه لم يستقرئ كل المستويات الجمالية والإيحائية التي ينطوي عليها النوع التخييلي الأخير، وخاصة تلك التي تنتفي فيها علاقات المشابهة بين أطرافها أو لا تتضح بصورة جلية، والتي يثير ادعاؤها التخييلي الوعي الإدراكي للسامع ويحرك بقوة خيالاته وأفكاره، من ذلك مثلا قول لبيد (ت ٤١هـ): [من الكامل]

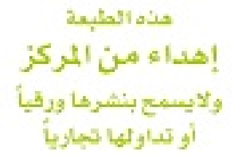
وَغَدَاةَ ريحٍ قد كَشَفْتُ وقِرَّةٍ إذ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمامُهَا

فالصورة التي يتضمنها هذا البيت تختلف عن تلك التي تضمنها البيت السابق لأبي تمام في درجة التخييل لا في طبيعته، لأن ادعاءها يقضي «بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة»، ولأن تمثل محتواهما الإيحائي يتطلب من المتلقي بذل جهد خيالي كبير وعميق، يقول موضحا ذلك: «(...) ليس لك (...) في بيت لبيد (...) أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن «الشمال» في تصريف «الغداة» على حكم طبيعتها، كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، وذلك كله يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يُحَسُّ، وذات تَتَحَصَّل»[1].

تتميز الصور التي يشكلها هذا النوع من التخييلات عن تلك التي تشكلها الأنواع الأخرى السابقة بصعوبة تمثلها وإدراكها، ويحتاج المتلقي لكي يندمج في سياقها التخييلي ويستمتع برؤاها الجمالية البديعة إلى أن يسهم في عملية إنتاجها الفني عن طريق تفكيك

الحديث عن الكناية والمجاز والاستعارة، إلا أنه يتصل أيضا بموضوع التخييل الشعري، لأن تلك الأنواع ما هي إلا وسائل جمالية لتشكيل صور فنية ذات محتوى تخييلي. وقد كان واعيا أثناء حديثه عن هذه الأنواع وتوظيفه لها في الدلائل بقيمتها ووظائفها التخييلية، ويبدو أنه لم يوظف مصطلح تخييل في هذا الكتاب بسبب الحرج المذهبي مما علق بالكلمة من دلالات اعتبرت سلبية ولا يليق وصف القرآن الكريم بها. (أنظر يوسف الإدريسي: «جماليات التشكيل اللغوي للشعر، النظم والتخييل عند الجرجاني»، مجلة الملتقى، ع٩-١٠، س٦، ٢٠٠٢، مراكش، صص١٤٦-١٦٠.)

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٦.

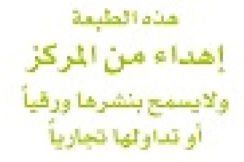


مكوناتها الإيحائية وإعادة بنائها وترتيبها من جديد، يقول في هذا الإطار: «إنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا، وتعمل تأملا وفكرا، وبعد أن تغير الطريقة، وتخرج عن الحذو الأول، كقولك: «إذ أصبحت الشمال ولها في قوة تأثيرها في الغداة شبه المالك تصريف الشيء بيده، وإجراءه على موافقته، وجذبه نحو الجهة التي تقتضيها طبيعته، وتنحوها إرادته»، فأنت كما ترى تجد الشبه المنتزع ههنا إذا رجعت إلى الحقيقة، ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه. ألا ترى أنك لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد، كما جعلت الرجل كالأسد ومشبها بالأسد، ولكنك أردت أن تجعل «الشمال» كذي اليد من الأحياء، فأنت تجعل في هذا الضرب المستعار له: وهو -نحو «الشمال»- ذا شيء، وغرضك أن تثبت له حكم من يكون له ذلك الشيء في فعل أو غيره، لا نفس ذلك الشيء»[1].

فالسبب الذي يجعل هذا النوع يحتاج إلى قدر كبير من إعمال الخيال أن الشاعر ينحو فيه برؤاه الخيالية منحى بعيدا وعميقا، فيمثل المعطيات والظواهر المحسوسة والمدركة بأخرى وهمية لا ترى ولا يتحصّل التحقق من وجودها، ولذلك فإذا ارتهن المتلقي إلى مخزونة الذاكري وتوسل بذوقه الجمالي المألوف، فسيتعذر عليه تمثل العالم الإيحائي الذي يشكله الشاعر والوصول إلى ادعائه التخييلي.

معنى ذلك أن عبد القاهر وعى أن بعض الصور الشعرية الجميلة والبديعة لا علاقة لها بالماضي الإدراكي ولا تحيل على أي معطى مادي، وأن العوالم الخيالية التي تشكلها تستشرف بناء عالم مغاير غير معاش قبلا، ولا يمكن تمثله والاستمتاع به إلا بالاندماج في بنيتها التخييلية ومحاولة عيش تجربتها الإبداعية من جديد، ولا يتأتى هذا الأمر إلا إذا استطاع المتلقي التخلص من إدراكه السطحي والمحدود للواقع المادي ومن تفاعله المعهود مع الكلمات، فيرقى بحسه ووجدانه إلى لحظة شعورية مرهفة تقارب -إن لم تكن توازي- تلك التي عاشها الشاعر لما كان بصدد تشكيل رؤاه الجمالية. وما يقوله عبد القاهر في النص الأخير يعني أنه أدرك أن المتلقين ليسوا كلهم متساوين في القدرة على تمثل هذا النوع من التخييلات والاستمتاع بجمالها الآسر، بل إن ذلك مقصور على فئة خاصة يكون لها تهيؤ غريزي على تذوق النص الشعري والنفاذ إلى أسراره العجيبة

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٧. أنظر أيضا دلائل الإعجاز، ص ٤٣٥-٤٣٦.



والساحرة، يقول مؤكدا ذلك: «وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفِّح للكلام حساسا، يعرف وَحْيَ طَبْعِ الشعر، وخفيَّ حركته التي هي كالخَلْسِ، وكَمَسْرَى النَّفَسِ في النَّفْسِ».(١)

وبالرغم من أن عبد القاهر لم يتوقف كثيرا عند هذا النوع من التخاييل الشعرية الذي تمثله صورة «يد الشمال» وما شاكلها، إلا أن ذلك لا يؤثر على نسقية التصور الجمالي الذي كان ينطلق منه، ويرتب بالاستناد إليه الصور الشعرية بشكل تصاعدي، وبحسب جدة عوالمها الإيحائية وعمقها التخييلي، لأن سياق استشهاده ببيت لبيد يندرج في إطار التمييز على المستوى الجمالي بين المعاني العامة والخاصة، وفي معرض تقسيمه للاستعارات إلى مفيدة وغير مفيدة، وتأكيده أن القيمة الفنية للاستعارات المفيدة تتحدد بالنظر إلى اتساع أفقها الإبداعي، وغرابة مضمونها التخييلي(٢).

ويستخلص من تحليل عبد القاهر لجمالية صورة لبيد وعرضه للخصائص الفنية التي تميز النوع التخييلي «الأخير» أنه كان ينطلق من تصور خاص للعلاقة بين الاستعارة والتخييل، ولنوع الادعاءات التخييلية التي تميز التصوير الاستعاري وترقى به في مدارج الجمالية، وللحدود التي لا تتسع لها طاقتها التمثيلية.

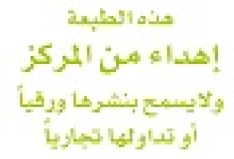
وقبل تناول هذا التصور بالعرض والتحليل لابد من التساؤل: لماذا أصر عبد القاهر على تقسيم التخاييل الشعرية وتصنيفها إلى أنواع ودرجات بالرغم من أنه ظل يؤكد الطابع الامتدادي للتخييل وجوهره الحركي؟ وهل يكون قد ناقض بذلك تصوره الجمالي لماهية التخييل؟ أم أن للأمر تفسيرا آخر؟

مما لا شك فيه أن إحجامه عن تحديد النوع التخييلي «الأخير» الذي تنتهي به عملية الإبداع الفني، وتأكيده بدل ذلك أن بعد كل نوع تخييلي جميل وغريب يوجد نوع آخر أجمل منه وأغرب لدليل واضح على أنه لم يناقض تصوره للتخييل. ويبدو أن تشبعه بأفكار شيخه القاضي الجرجاني (ت٣٩٨هـ) وتأثره العميق بتصوراته هو ما دفعه إلى خوض مغامرة تحديد أصناف المعنى التخييلي ودرجاته؛ إذ لا يبعد أن يكون متأثرا في ذلك بقول أستاذه: «(...) إنما الإحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغـراق، والباب واحد، ولكن له

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٦. أنظر أيضا ص ٣٦٠.

٢- أنظر المصدر نفسه، ص ٤٢-٤٣. أنظر أيضا دلائل الإعجاز، ص ٤٦١.





درج ومراتب»[١]. ولئن كان تتلمذ عبد القاهر على يـدي عبد العزيز الجرجاني مما لا ينازع فيه[٢]، فإن ما يؤكد ذلك أن هذا الأخير كان يبدل -أسوة بالبلاغيين والنقاد السابقين- مصطلح التخييل بكلمات الإفراط والغلو والإغراق.

٤- الاستعارة والتخييل:

تثير العلاقة بين الاستعارة والتخييل في التفكير البلاغي لعبد القاهر إشكالا كبيرا، لأنه عبر عن موقفين يبدو ظاهريا أنهما «متناقضان» ؛ فقد أكد في البداية أن لا علاقة للاستعارة بالتخييل، ثم لم يلبث أن استدرك بأن لا انفصال بينهما، وبين هذا وذاك «يتيه» القارئ في تبين أي الموقفين يتبنى عبد القاهر، و«يحتار» في فهم كيف وقع لعالم فذ ومفكر لامع الذكاء وحاد البصيرة هذا «الخلط»، فجمع بين موقفين «متضاربين» في تصور واحد؟!

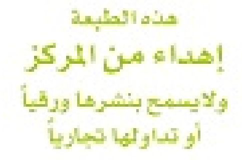
والمقصود بموقفيه «المتضاربين» قوله: «اعلم أن «الاستعارة» لا تدخل في قبيل «التخييل»، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مُخْبِرُه على خلاف خَبَرِه. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾ [سورة مريم: الآية ٤]؟ ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا، وإنما المراد إثبات شبهه. وكذلك قـول النبـي ﷺ: «المـؤمن مرآة المـؤمن»، ليس على إثباته مرآة من حيث الجسم الصقيل، لكن من حيث الشبه المعقول (...)»[٣]؛ وقوله في سياق لاحق: «(...) فقد حصل من هذا الباب: أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، وكان موضعه من الكلام أضنّ به، وأشد محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه، فأمر التخييل فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم»[٤].

١- عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، ص ٤٢٠.

٢- جدير بالإشارة أن عبد القاهر قد ذكر أستاذه القاضي الجرجاني في أسرار البلاغة ثماني مرات (ص ٥٢، ١٢٩، ١٣٣، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٣٣، ٣٢١، ٣٥٣)، بينما ذكره في دلائل الإعجاز مرتين فقط (ص٤٣٤، ٥٠٩).

٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٣- ٢٧٤.

٤- نفسه، ص ٣١٨.



يتحقق فهم هذين النصين بصورة سليمة عبر أمرين اثنين: الأول أن نربطهما بالتصور العام الذي يوجه رؤيته الجمالية لأساليب التصوير الفني ودرجاتها الإبداعية؛ والثاني أن نقرأهما في ضوء تحديده المفهومي لمصطلحي الاستعارة والتخييل.

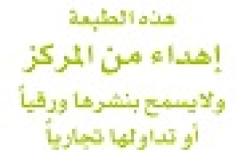
وفي أفق تحقيق ذلك يجدر التذكير بأن مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني رؤية جمالية تقوم على الادعاء، ويثبت فيها الشاعر -بغاية المبالغة في الوصف والتمثيل وبأسلوب لغوي بديع ينبني على الخداع والتمويه -أمرا غير متحقق في الوجود أو مدرك بالأبصار؛ أما الاستعارة فحدها مغاير لهذا المعنى، لأنها لا تشير إلى عملية إثبات حكم مدعى، ولكن إلى إثبات مشابهة فقط بين طرفي الاستعارة يناسب فيها المخبر خبره. وتكمن قيمة هذا التمييز الذي يؤكده النص الأول في أنه يكشف أن التخييل والاستعارة طريقتان جماليتان في التمثيل والتصوير، تقوم الأولى على خرق ضوابط التشبيه وآلياته الأسلوبية، فتغرق في الادعاء وتجعل المعنى، الذي يكون القصد في الاستعارة إثبات مماثلته للصفة المشبهة، أصلا قائما بذاته وصفة متحققة لذاتها؛ بينما تحافظ الطريقة الثانية على حدود المشابهة وتبقي المعنى في إطار التمثيل الذي له أصل في الواقع، والذي لا تتنافر العلاقة بين أطرافه ولا يناقض فيه المخبر خبره.

وإذا كانت الشواهد الشعرية السابقة المتعلقة بأصناف المعنى التخييلي ومراتبه الجمالية قد بينت طرائق اشتغال الادعاء في الطريقة الأولى، فإن ما يمثل الطريقة الثانية ويؤكد أن لا مدخل للاستعارة في قبيل التخييل قوله تعالى: ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ﴾[١].

فما يجعل هذه الآية تفارق جنس التخييل كونها لا تقصد إثبات معنى الاشتعال، بل تنشد إثبات مشابهة لمعان الشيب وشيوعه في الرأس لاشتعال النار وسرعة انتشارها والتهامها لما حولها[٢]، مما يعني أن سبيل الاستعارة القرآنية «سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا، ويدعي دعوى لها سَنَخٌ في العقل»[٣]، وهذا على خلاف التخييل الذي يدعي ما لا تصح دعواه، ويثبت «ما ينفيه العقل ويأباه»[٤].

١- مريم، ٤.
٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٠١.
٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.
٤- نفسه، ص ٢٧٤.





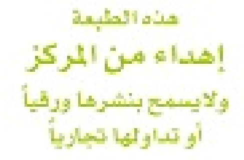
لكن التساؤل الذي يطرح نفسه بحدة: هل كل الاستعارات القرآنية ذات أصل عقلي صحيح؟ وألا توجد في بعض أساليبه التصويرية استعارات تغمض فيها المشابهة وتبعد إلى حد لا يمكن معه الوقوف على أصل لها؟ ومن ثم ألا يمكن أن تقوم بعض استعاراته على إثبات المعنى المدعى بدل إثبات مشابهة هناك؟

تجد هذه التساؤلات مبرراتها في كون بعض الصور القرآنية تضمنت مشابهات غامضة انتفت فيها أي علاقة منطقية بين مواضيعها، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى قوله تعالى: ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾[1]، وقوله جل جلاله: ﴿فأذاقها الله لباس الجوع﴾[2]، ونحو ذلك من الآيات الكريمة التي أثارت نقاشات كثيرة وعميقة بين علماء التفسير والبلاغة، وكانت من العوامل الرئيسة والمباشرة لبروز البوادر الأولى للتفكير البلاغي العربي، كما يدل على ذلك كتاب: مجاز القرآن لأبي عبيدة (ت٢٠٩هـ) الذي كانت عبارة ﴿رؤوس الشياطين﴾ الواردة في الآية السالفة سببا لتأليفه له.

ويبدو أن عبد القاهر لم يكن غافلا –وهو ينزه الاستعارة القرآنية عن التخييل– عن التساؤلات السابقة، بل إنه كان واعيا بها، إلا أن التصور الذي كان ينطلق منه ويعالج في ضوئه جمالية الأساليب التصويرية وخصائصها النوعية في كل بنية خطابية معينة كان يعفيه من مطارحتها ومعالجتها. وتتحدد منطلقات هذا التصور لديه في أمرين أساسين: أولهما أن الاستعارة القرآنية تظل محافظة –مهما بعدت عن التعليل وأغرقت في الادعاء– على أصلها الدلالي وسندها العقلي، كما تظل متضمنة لوجه التشابه بين طرفيها أيضا، وهذا ما قامت مباحث الإعجاز على بيانه وتأكيده؛ وثانيهما أن الاستعارة القرآنية لا تشتغل –مثل الاستعارة الشعرية– بغاية إنجاز وظيفة جمالية خالصة، بل إنها ترمي خاصة إلى تأكيد أحكام الدين وإثباتها بقوة في النفس، كما تهدف بأسلوبها البديع ومضمونها التمثيلي إلى تقوية الطابع الإعجازي للقرآن. وبعبارة أخرى إنها مجرد أسلوب فني يتخذ من المحتوى التصويري والمتعة الجمالية التي يبثها في النفس وسيلة لتحقيق غاية أعمق وأجل ألا وهي الإقناع بأحكام الحق سبحانه وتقريرها في القلوب؛ أما الاستعارات التخييلية في الشعر فلها غاية جمالية خالصة، ومهما تضمنت من أفكار

١- الصافات، ٦٥.

٢- النحل، ١١٢.



وحاولت الإقناع بها فلا تتخلى عن غايتها الإمتاعية التي تمثل جوهر الخطاب الشعري ومقصديته الرئيسة.

والاستعارة القرآنية التي لا تدخل في قبيل التخييل يكون المستعار فيها قابلا للتحصيل الذهني والإدراك العقلي، وهي التي أومأ إليها عبد القاهر حين تحدث عن المعاني العقلية الصحيحة التي تجري في الشعر، وحين قارب الأنواع الأولى من التخييل.

وخلافا لكثير من الباحثين[1]، تنبه طارق النعمان لهذا الأمر فأشار إلى أن قول عبد القاهر: «الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل» لا يفصل بالمرة بينهما، بل يعني «أن العلاقة بينهما ليست «علاقة لزوم واقتضاء» يستدعي فيها حضور أي طرف من الطرفين حضور الطرف الآخر والإحالة إليه. وفق هذا يكون التخييل قبيلا والاستعارة قبيلا آخر تماما، مثلما أن الاستعارة قبيل والتمثيل قبيل، دون أن يمنع اختلاف كل منهما عن الآخر -على مستوى الماهية- من أن يلتقيا فيما يعرف بالاستعارة التمثيلية، فيكون لدينا استعارات غير مخيلة، وأخرى مخيلة، مثلما لدينا تمثيلات وتشبيهات مخيلة، وأخرى العكس»[2].

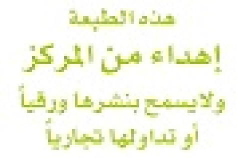
وعليه، فليس في موقف عبد القاهر أي ارتباك أو تناقض، بل إنه كان يصدر عن رؤية بلاغية راسخة في الفكر العربي تفصل بين التصوير القرآني والتصوير الشعري على مستوى طبيعة الأسلوب التمثيلي وغاياته الجمالية. وبالإضافة إلى ذلك فحرصه على استبعاد صفة التخييل عن الصور القرآنية يرجع إلى أن تلك الكلمة علقت بذاكرتها -كما اتضح في المبحث الأول من الفصل الأول- معاني الخداع والإيهام والتضليل طوال أزمنة ثقافية وعبر حقول معرفية متنوعة عند العرب، فكان صعبا «على الجرجاني أن ينسب إلى القرآن التخييل على الرغم من محاولة تبرئته من الكذب، لقد سهل عليه هذا الأمر عندما كان يواجه نصوصا بشرية أما عندما واجه القرآن فقد فزع من التخييل وتمثل الكذب أمامه. ولذلك جعل الاستعارة تتعارض مع التخييل لأنها ليست كذبا إنها تقبل التأويل بالشبيه»[3].

١- يلاحظ أن جل الباحثين الذين تناولوا هذه القضية قد أجمعوا على أن عبد القاهر كان مضطربا وحائرا في تبين العلاقة بين الاستعارة والتخييل، أنظر مثلا د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٩٦. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٢٣.

٢- طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ١٧٠.

٣-محمد الولي: الصورة الشعرية، ص١٠٣. أنظر كذلك د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٧٧، د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٧٣-١٧٤.





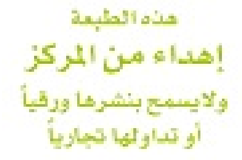
ويبدو أنه تخلص من الحرج الذي أحس به في معرض مقارنته بين آليات الاشتغال الجمالي للاستعارة القرآنية والمنطق الإيحائي للتخييل، وذلك حين عاد إلى النص الشعري، فركز في دراسته له على النظر في طبيعة التصوير الاستعاري وتحليل خصائصه التخييلية، دون مقارنة ذلك بغيره من الخطابات الأخرى ذات المصدر القدسي (القرآن والحديث)، والتي يسبب تناولها ببعض المفاهيم البلاغية الدقيقة والخاصة بأساليب معينة حرجا مذهبيا، فأكد حينها الترابط القوي بين الاستعارة الشعرية والتخييل.

إلا أن الاستعارة التي يتحقق فيها هذا الأمر هي تلك التي ينتقل أسلوبها التصويري من مستوى إثبات المشابهة الظاهرة والصريحة إلى مستوى إثبات دعوى لا أصل لها في الواقع ولا طريق إلى تحصيلها، والتي تصوغ تلك الدعوى بصورة تركيبية غريبة، وأسلوب إيحائي كثيف يتعذر معه الرجوع إلى ظاهر المعنى والتصريح بوجه المشابهة بين طرفيها. إنها استعارة ليست لها مقصدية خارج نصية أو غاية غير جمالية من قبيل ترسيخ معنى أو تثبيت فكرة أو موقف -كما في القرآن الكريم- بل إن لها غاية جمالية محضة، وتستهدف أن تكون الأداة والغاية ذاتها، ولذلك فهي تنطوي دائما على طاقة سحرية بديعة تحتال بها على المتلقين، وتصور لهم من خلالها الأشياء والظواهر التي ألفوا إدراكها بأشكال جديدة وضمن علاقات عجيبة ومفاجئة، بحيث: «إنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[1].

وما يشير إليه عبد القاهر هنا يعد أمرا هاما جدا؛ لأنه يميز بين المستويات الجمالية للاستعارة، ويؤكد أن الدرجة التي تصل فيها الاستعارة إلى منتهى الحسن، وتبلغ فيها غاية التعجيب والإثارة تتحدد في اللحظة التي تعيد فيها تشكيل المعطيات المادية بمظاهر جميلة مغايرة للمألوف، وتكمن أهمية هذا الضرب من التصوير في كونه يمثل المستوى الذي تتماثل فيه الحركة الإبداعية للاستعارة مع الجوهر الامتدادي للتخييل، ولا عجب والأمر كذلك إن

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٣.





وجدناه يعتبره «هو الصميم الخالص من الاستعارة»[1]، ويصفه بالصفات نفسها التي حدد بها الخصائص الفنية للتخييل، حيث يرى أن «لها ههنا أساليب كثيرة، ومسالك دقيقة مختلفة، والقول الذي يجري مجرى القانون والقسمة يغمض فيها»[2]، وأن طرقه التشبيهية «تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية، ولا يمكن الانفصال منه إلا بفصول جمة، وقسمة بعد قسمة»[3]. بل إن المقارنة البسيطة بين ترتيبه لأنواع المعاني التخييلية والمعاني التشبيهية الاستعارية من حيث قيمتها الفنية وعمقها الإيحائي ودرجاتها الجمالية[4] تبين تماثلا بين التصنيفين وتطابقا لافتا بين أقسامها وشواهدهما الشعرية إلى حد يوحي بأن القاسم المشترك بينهما والهاجس المتحكم بهما، والذي تترتب على أساسه أنواعهما «هو القرب المبني على الحسية والاشتراك، والبعد المبني على العقلية وخفاء الصفة المشتركة والحاجة إلى التأويل»[5].

ولئن كانت عبارة عبد القاهر «(...) إن شئت أرتك (...) وإن شئت» الواردة في نصه السابق تدل على اتساع المدى الإبداعي للاستعارة، فإنها تدل على تنوعه واختلاف أساليبه التمثيلية كذلك، فكما أنها تصوغ صورا يدركها الإنسان بحسه أو عقله، تنتج أيضا صورا لا يمكن تمثلها وإدراكها إلا بـ«الخيال» أو بالأوهام والظنون حسب اصطلاحه. وقد أشار إلى هذين المذهبين في ادعاء المشابهة في نص آخر حيث قال: «(...) إن اللفظة الواحدة تستعار على طريقتين مختلفتين، ويذهب بها في القياس والتشبيه مذهبين، أحدهما يفضي إلى ما تناله العيون، والآخر يومئ إلى ما تمثله الظنون»[6].

وهذا التمييز الذي يقيمه عبد القاهر بين هذين النوعين من الاستعارات هو الذي اعتمدته هذه الدراسة في القول إنه يفصل بين الاستعارة غير المخيّلة والاستعارة المخيّلة أو التخييلية كما سيسميها البلاغيون المتأخرون. ولعله كان يسعى إلى التأكيد بذلك أن

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٦٥.

٢- نفسه، ص ٦٦.

٣- نفسه، ص٣.

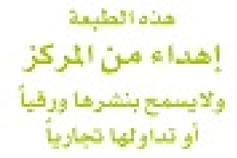
٤- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٥٥-٧١. وقارن أنواع الاستعارات وضروبها وشواهد كل واحد منها بأنواع المعاني التخييلية وأقسامها.

٥- د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص ٣٣٨، ٣٣٩، بالرغم من أن حديث المؤلف يهم الاستعارة فقط، إلا أنه ينطبق أيضا على تقسيم عبد القاهر لأنواع التخاييل الشعرية.

٦- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٦٩.







الاستعارة القرآنية لا تتوجه إلى «الخيال» بل إلى العقل، ولهذا فهي لا تخرج عن حدود إثبات المشابهة بين واقعتين أو ظاهرتين، ولا تخرق في ذلك حدود الأصل العقلي أو الحسي؛ أما الاستعارة «التخييلية» فلا أصل لها إلا في الأوهام والظنون، ولا تنشد تحريك سوى الخيال، لأنه المنفذ الأقرب والأفضل إلى نفس السامع، ولذلك فادعاءاتها لا تدرك ولا تتمثل إلا به.

وتبرز قيمة العمل الذي قام به عبد القاهر وأهميته في أنه ركز بدرجة كبيرة على الطاقة التخييلية التي ينطوي عليها التعبير الاستعاري، فأعاد إليها بعضا من قيمتها الفنية التي سلبتها إياها مباحث النقاد والبلاغيين السابقين عليه، وذلك حين حصروا فاعلية الخيال الشعري في التشبيه، وفضلوه على الاستعارة(٧).

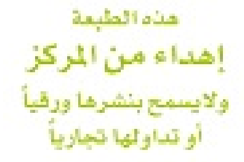
ويعود الاحتفاء الكبير لعبد القاهر الجرجاني بالاستعارة إلى وعيه بقيمتها الجمالية الكبيرة، وقدرتها الفريدة على إبداع عوالم جديدة وتغيير رؤى الإنسان المألوفة والمحدودة للواقع والأشياء، وعلى النفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية وتحريكها، وذلك مقارنة بالأنواع البلاغية الأخرى؛ لأنه إذا كان إثبات المشابهة وادعاء التناسب بين المعطيات المادية المختلفة هو ما يشكل الجوهر الجمالي لكل محاسن الكلام كالتشبيه والتمثيل والكناية والمجاز، فإن الاستعارة تفضل هذه الأساليب التصويرية وتعلوها من حيث إنها أقواها ادعاء وأبلغها إثباتا للمشابهة وتقريرا لها في النفوس والأوهام، يقول في هذا الإطار: «إن الاستعارة وإن كانت تعتمد التشبيه والتمثيل وكان التشبيه يقتضي شيئين مشبها ومشبها به، وكذلك التمثيل، لأنه كما عرفت تشبيه إلا أنه عقلي فإن الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البين وتطرحه، وتدّعي له الاسم الموضوع للمشبه به، كما مضى من قولك: «رأيت أسدا»، تريد رجلا شجاعا و«وردت بحرا زاخرا»، تريد رجلا كثير الجود فائض الكف و«أبديت نورا» تريد علما وما شاكل ذلك، فاسم الذي هو المشبّه غير مذكور بوجه من الوجوه كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به، لقصدك أن تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يخيل أن معك نفس الأسد والبحر والنور، كي تقوي أمر المشابهة وتشدده.»(٨)



٧- د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٢٢٣،١٩٨، ٢٣٢. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص٥٧٧، ٥٧٨.

٨- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٤٢.





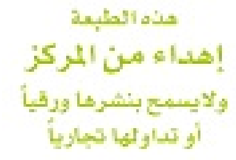
تتحدد قيمة التعبير الاستعاري وخصوصيته الفنية في قدرته الفائقة على تخييل المشابهات وإيقاعها في النفس، لأن أسلوبه التصويري لا يقوم على المقارنة بين الأشياء والظواهر، ولا يقف عند مستوى الادعاء المحدود والسطحي الذي يجعل أحد الموضوعين شبيها بالآخر، بل إنه يبالغ في الادعاء حتى يقارب بينهما ويجعلهما موضوعا واحدا، فـــ« يتوهم الرائي لهما في حالين أنه رأى شيئا واحدا»[1].

ولئن كان هذا الأمر يعني أن الاستعارة تفضل من ناحية القيمة الفنية والطاقة التخييلية الأنواع البلاغية الأخرى، فإنه يعني أيضا وبالمثل أن شعريتها تتحدد بمدى جدة تخاييلها وغرابتها وبقدرتها على الكشف والإبهار. ولهذا يلاحظ أن عبد القاهر الجرجاني لا يفتأ يؤكد ضرورة التمييز بين مستويين من الاستعارات: أحدهما عامي ومبتذل، والآخر خاصي ونادر، والفرق بينهما فرق في طبيعة التخييل وعمقه الإبداعي أساسا، ذلك لأن الأولى هي مجرد صور عادية وساذجة تتراءى للخيالات المحدودة وترددها كل الألسنة والأجناس، وتخلو من أية قيمة فنية؛ أما الثانية فهي وليدة رؤى خيالية عميقة وفريدة، ولا توجد إلا في كلام المبدعين الأفذاذ، ولا يقوى على تشكيلها إلا من امتلك خيالا مجنحا وحسا شاعريا مرهفا، هذا ما يمكن استنتاجه من قوله: «اعلم أن من شأن الكناية والاستعارة والتمثيل «أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد. أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل، كقولنا: «رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا». والخاصي النـادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، كقوله: [من الطويل] وسالت بأعناق المطي الأباطح»[2].

فكما أن الاستعارة تفضل تخييليا الأنواع البلاغية الأخرى، فإن أساليبها التعبيرية تتفاوت أيضا بحسب جدة العوالم التي تبتكرها وقوتها التخييلية. وما يقوله عبد القاهر في هذا النص لا يناقض قوله في النص السالف، لأنه لا يعني هنا أن عبارة «رأيت أسدا» ونحوها خالية من أي مضمون تخييلي، وإنما يقصد بذلك أن الصورة التي تتضمنها وتبثها في نفس المتلقي فقدت -بحكم طول تداولها وكثرة استهلاكها- خاصيتها الجمالية وقوتها التأثيرية، فلم تعد لها القيمة الأدبية التي حظيت بها يوم استعملت أول مرة.

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٥٢.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٧٤. أنظر أيضا أسرار البلاغة، ص ٣٤.



ويحيل هذا الموقف على مبدأ هام في التصور البلاغي لعبد القاهر مؤداه أن جمالية الأساليب التخييلية صفة غير ثابتة أو أزلية، بل تبوخ مع الزمن وتفتر مع رقي أذواق الناس، ولذلك فما يعتبر في زمن خاصيا نادرا قد يأتي عليه زمن آخر فيصير عاميا مبتذلا[١]. والمقياس الذي يمكن من التمييز بين الصور الشعرية البديعة والجديدة والصور الرديئة والمكررة ليس كميا، ولا يرتبط بزمن الإبداع أو بصاحبه، وإنما هو كيفي ويحدده نوع الأسلوب التمثيلي، ودرجة خروج الشاعر بالمشابهة من مستوى تقرير الشبه بين الأشياء المادية والظواهر الطبيعية المتماثلة في الجنس والمتقاربة في النوع إلى مستوى التأليف بين تلك المتنافرة في الحس، فيوحد بينها ويبرزها بطريقة بديعة وساحرة، يقول بهذا الصدد: «(...) إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته، واجتلابه إليه من الشق البعيد، بابا آخر من الظرف واللطف، ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل. وأحضر شاهدا لك على هذا: أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض، فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة، أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل: تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس (...) وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب. وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين (...)»[٢].

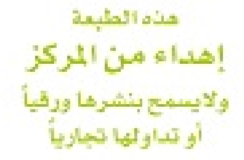
وما يشير إليه عبد القاهر في هذا النص لا يهم علاقة الاستعارة بالتخييل فحسب، ولكنه ينطبق على مختلف أساليب التمثيل الفني وطرائق التصوير الشعري أيضا، لأنه لا يستعمل هنا كلمة التشبيه بالمعنى الذي تدل به على النوع البلاغي المعروف، وإنما بمعنى الصورة الذهنية الواقعة في النفس نتيجة المقارنة بين موضوعين مختلفين أو المقاربة بينهما. وإذا كانت هذه الصورة تتحقق في التشبيه أو التمثيل أو الكناية أو الاستعارة بمستويات جمالية مختلفة ومتفاوتة، فإنها

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٨٩-١٩٠. أنظر د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٤١.

٢- نفسه، ص ١٢٩-١٣٠.





تبلغ في الاستعارة درجة عالية من الحسن، وتولد قدرا كبيرا من الإمتاع، ويرجع ذلك أساسا إلى أن أسلوبها التصويري يمتلك طاقة أقوى على تقريب الظواهر والأشياء المتنافرة والمتباعدة، والتوحيد بينها في شكل إيحائي عجيب وغريب. وهذا ما كان يقصده عبد القاهر بقوله في نص سابق إن التشبيهات تكون غير معجبة ما لم تصغ بأسلوب استعاري[1].

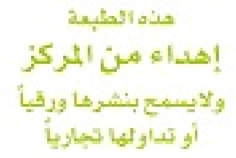
وإذا كان النص أعلاه يكشف أن مفهوم التخييل عند عبد القاهر يمثل الأداة الإجرائية التي كان يقارب بها العملية الإبداعية، ويقيم في ضوئها شعرية الصور، فإنه يشي بأن جمالية «التشبيهات» تقاس عنده من خلال ثلاثة مستويات، وأن كل واحد منها يحيل إلى إحدى ركائز ذلك المفهوم: فالمستوى الأول يهم النشاط التخيلي للذات الشاعرة، وتدل عليه عملية التقاط الصور الجمالية، وفعل الغوص على المشابهات البعيدة التي تتأبى على الإدراك العادي والسطحي؛ والمستوى الثاني يتصل بالبنية الإيحائية للنص الشعري وبمضامينه التخييلية، وتعتبر الغرابة مقياسا محددا لجمالية هذا المستوى، وتتأتى من قدرة أساليبه التصويرية على التأليف بين الأشياء المتنافرة في الحس والمتباعدة في الجنس؛ أما المستوى الثالث فيتعلق بطبيعة المتعة الفنية التي تولدها «التشبيهات» البديعة والعجيبة في نفس المتلقي، ونوع الاستجابة الجمالية التي تحدثها لديه.

ولئن كان عبد القاهر يعتبر أن هذه المستويات الثلاثة تمثل لحظات مترابطة ومتفاعلة في العملية الإبداعية، فيبدو أنه كان يولي -كما هو الشأن بالنسبة إلى كل البلاغيين العرب- أهمية أكبر للمتلقي، لأنه هو المستهدف بالتخييل الشعري. ولذا يؤكد أن جمالية الصور الفنية تقاس بمدى انبهار المتلقي وافتنانه بالتشكل الغريب والعجيب لمواضيعها وعوالمها الإيحائية، ويكتسي هذا التأكيد قيمة نظرية خاصة، لأنه يفسر سبب انشداد الإنسان غريزيا للتصوير الشعري، يقول موضحا ذلك: «مبنى الطباع وموضوع الجبلة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعْهَد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر. فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته»[2].

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٣.

٢- نفسه، ص ١٣١.





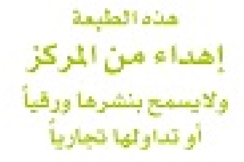
فالنفس الإنسانية بطبيعتها تحب كل ما هو غريب وجميل، وتسأم كل ما هو معهود ومبتذل، ولذلك فحين تتوالى عليها لفترة طويلة من الزمن الظواهر والأشياء نفسها، يجثم عليها القلق الوجداني ويسكنها الخمول، ولما ترد عليها صور عجيبة وجديدة، تنبعث فيها مشاعر الطرب والأريحية والرضى، وتزداد هذه الانفعالات حدة وعمقا حين تصوغ الصور الواردة عليها أشياء العالم ومعطياته المادية المألوفة والمبتذلة بمظاهر غير معهودة وتكشف عنها بأساليب بديعة ومفاجئة. وهنا تكمن القيمة الجمالية للتخييل الشعري وتبرز وظيفته الوجودية؛ لأنه في اللحظة التي يعيد فيها تشكيل الأشياء المادية بصور مغايرة وغير معهودة لا يرجع إليها جمالها الذي سلبه إياها إدراكنا اليومي لها فقط، بل إنه يعيد إلينا ثقتنا في العالم أيضا، ويجعلنا نستشعر أنه أرحب وأجمل مما كنا نظن. قد لا يكون عبد القاهر قصد هذا المعنى، لكن في تأكيده أن الغرابة والتعجيب خاصيتان ملازمتان للتخييل ودالتان على شعريته ما يوحي بأنه كان واعيا بذلك.

والغرابة المولدة للتعجيب هي أعلى مستوى جمالي يمكن أن تصل إليه الصور الشعرية، وتقترن دائما بالغوص العميق على المعاني البعيدة والتشبيهات الخفية، وتتولد من الإعمال الشديد للخيال والفكر، يقول بهذا الصدد: «إن الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ماعداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات»[1]. ويقول أيضا في السياق نفسه: «المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت وتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه»[2].

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٤٨.

٢- نفسه، ص ١٥٧.





وما يقوله عبد القاهر هنا يدل على أنه «قد اهتدى إلى طبيعة الخيال، وصلته بكشف العلاقات الغامضة بين الأشياء»[1]، وأنه كان واعيا بأن «أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه. إن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي والجهد، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة، وتتآلف الأجناس البعيدة»[2].

والواقع أن هذا التصور الذي يعد فيه عبد القاهر الغرابة خاصية جمالية تميز شعرية التخييل وتنتج عن الحركة الذهنية للوهم (الخيال) لا يعدو أن يكون صوغا لفكرة الجاحظ عن شعرية التصوير الفني، والتي استعمل فيها المصطلحات ذاتها التي يوظفها عبد القاهر، واعتبر فيها «الوهم» أداة الإبداع الشعري ووسيلة الشاعر لتشكيل عوالم إيحائية غريبة وعجيبة والمقصود بذلك قوله: «الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع (...) والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ»[3].

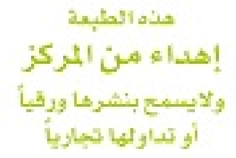
بيد أن عبد القاهر لا يرى أن غرابة التخييل الشعري تتحقق بمجرد الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات، أو بالاهتداء إلى المشابهات الخفية التي يصعب الوصول إليها، ولكنه يشرط ذلك ببيان وجه التماثل بين الموضوعين المختلفين؛ أما أن تستكره الأوصاف وتدعى المشابهة بين شيئين متنافرين ومتباعدين دون أن يكشف الشاعر عن وجه تلاؤمهما وتقاربهما، ومن غير أن يكون ثمة سبيل لتمثل المشابهة والوصول إليها، فذلك أمر مرفوض ويتنافى مع الحركة الإيحائية للتخييل الشعري وغايته الإمتاعية، يقول بهذا الصدد: «اعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت،

١- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٣٢.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٨٧.

٣- الجاحظ: الحيوان، ١/ ٨٩-٩٠.





ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا (...) فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور، فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجيء فيها نتو، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو. وإنما قيل: «شبهت» ولا تعني في كونك مشبها أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه، ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون»[١].

وليس معنى ذلك أن عبد القاهر يتراجع عن تصوره الجمالي الذي يربط شعرية التخييل بمدى إغراق الشاعر في ابتداع عوالم جمالية لا تراها عين ولا يحويها مكان، كما لا يعني أيضا أنه يقيد الخيال الشاعري ويحد من حركته الإبداعية، بل إن ما يرفضه هو تلك الوثبات الخيالية التي تجمع بين موضوعين متنافرين دون أن تكون ثمة قرينة منطقية تجمع بينهما، ودون أن يكون هناك سبيل لتمثل المشابهة وإدراكها، لأن حقيقة التخييل الشعري ليست في مجرد ادعاء التشابه بين موضوعين مختلفين، أو باستعمال أدوات التشبيه، ولكنها تتحقق أساسا بنقل الشاعر لوعيه الخيالي وبثه الصور الماثلة في نفسه إلى ذهن السامع حتى يراها ويستمتع بها مثله.

ولا تعني عبارة «الشبه الصحيح العقلي» أن الصور التخييلية نمط من الوعي مطابق للعالم المادي، ولكنها نوع معين من الوعي يتعارض كلية مع النسخ الحرفي للواقع العيني والمحاكاة المباشرة لظواهره المادية في صورتها الكلية، دون أن يمنع ذلك أن يتأسس على صور جزئية صادرة عن العالم ومشابهة لبعض معطياته وأشيائه[٢].

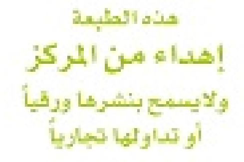
ولا يرفض عبد القاهر كل التخييلات المغرقة في الوصف والتشبيه، وإنما يرفض تلك التي يكد السامع في استخراج معناها ويحتاج إلى تأمل عميق وطويل لتمثل عالمها الإيحائي، حتى إذا ما بلغ مراده وجد معنى فاترا وصورة عادية ومحدودة لا يستحقان منه كل العناء الذي بذله للوصول إليهما. يقول بهذا الصدد: «أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك، ثم لا

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥١-١٥٢.

٢- طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ٢٩٣-٢٩٤.







يجدي عليك، ويُؤَرِّقُكَ ثم لا يُورِقُ لك»[1]، ويقول أيضا: «والمعقد من الشعر والكلام لم يذَمَّ لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يُعْثِرُ فكرك في متصرفه، ويُشِيكُ طريقك إلى المعنى، ويُوَعِّرُ مذهبك نحوه، بل ربما قَسَّمَ فكرك، وشَعَّبَ ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب؟»[2]

وما يقوله عبد القاهر هنا يكتسي أهمية كبيرة، لأنه يعني أن التخييل الشعري ليس مجرد عملية تصوير فني لعوالم إيحائية بديعة وغريبة، بل هو أيضا وأساسا رؤية جمالية تتوسل باللغة لتقول أشياء مغايرة توازي في جدتها وغرابتها الصور الخيالية التي يبتكرها الشاعر؛ لأن الشاعر لا يتميز بقدرته على رؤية ما لا يراه غيره، ولكنه يتفرد كذلك بقدرته على قول ما لا يقوله الآخرون، وإذا أساء ترتيب عناصر صورته ولم يتوفق في تشكيل رؤاه الخيالية بالأسلوب اللغوي المناسب، فإن شعره يكون إما ساذجا أو معقدا.

معنى ذلك أن عبد القاهر لم يكن يفكر في التخييل بوصفه صورة فنية توحي بعالم جمالي مغاير في مظهره للواقع المادي، بل كان يعتبره -علاوة على ذلك- طريقة مختلفة في القول تتفاعل بنياتها اللغوية وأساليبها التعبيرية مع طريقة تركيب الصورة وانتظام عناصرها التمثيلية، ولذلك فكما تتأثر جمالية الصورة وقيمتها التخييلية بتغيير العلاقة الفنية بين عناصرها، أو باستبدال أحد تلك العناصر بآخر، تتأثر أيضا بتغيير أحد المكونات اللغوية أو البنيات التركيبية عن موضعها إما عن طريق التقديم أو التأخير ونحو ذلك. ويستنتج ذلك من قوله: «اعلم أن من شأن «الاستعارة» أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز: [من المديد]

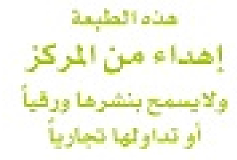
أثمرت أغصان راحته   لجناة الحسن عنابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به، احتجت إلى أن

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٤٢.

٢- نفسه، ص ١٤٧.





تقول: «أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة» وهذا ما لا تخفى غثاثته»[1].

فجمالية الصورة الشعرية وغرابتها تنتجان عن تضافر المكونات الدلالية واللغوية لبنيتها التركيبية وطريقة تأليفها ونظمها، ولذلك ما إن نغير إحدى عناصرها ونعيد صوغها بأسلوب آخر حتى نشعر بتدني قيمتها الجمالية وابتذال لغتها الإيحائية.

وبالرغم من أهمية هذا التصور إلا أن عبد القاهر لم يبرز بصورة واضحة أوجه الترابط والتفاعل بين التخييل باعتباره مفهوما يتصل بالبنية التمثيلية للنص الشعري والنظم باعتباره مفهوما يتعلق بالمكونات اللغوية والتركيبية والأسلوبية.

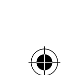
والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: لماذا غاب مصطلح التخييل في كتاب الدلائل؟ وهل أبرز كل المستويات التخييلية للأسلوب الشعري؟

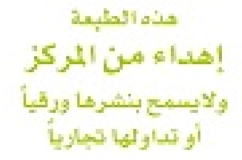
يبدو أن السبب الرئيس لغياب مصطلح التخييل في كتاب الدلائل يعود إلى طبيعة موضوعه ومقصديته الفكرية التي تنشد إثبات إعجازية النص القرآني بالتأكيد أنه من عند الله تعالى، وبيان أن أسلوبه التمثيلي مفارق لكل المستويات الأخرى للخطاب البشري، ومن هنا جاء استبعاد مصطلح التخييل، خاصة أنه يرادف الكذب والخداع والاحتيال، ويقتضي باعتباره نشاطا تصويريا يقوم على الإيحاء والتمثيل وجود ذهنيتين خياليتين: ذهنية الشاعر الذي يشكل بخياله -أو وهمه بلغة عبد القاهر- مواضيع فنية مغايرة على مستوى جدتها وغرابتها لمواضيع الواقع وأشيائه المادية؛ وذهنية المتلقي الذي يروم الشاعر أن يبث في نفسه صوره الخيالية وأن يوهمه بصدقها وحقيقتها، وحاشا الله أن يكون الأسلوب التصويري للقرآن الكريم مخادعا ومموها وصادرا عن خيال ذهني[2].

إن الحرج الذي استشعره عبد القاهر إزاء الدلالات «السلبية» التي ترسخت في ذاكرة كلمة التخييل، والتي تشير إلى الخداع والإيهام والتضليل والسحر ونحو ذلك هو الذي جعله يستبعد هذه الكلمة من كتاب الدلائل، وهو الذي دفعه أيضا إلى الفصل بين الاستعارة القرآنية والاستعارة الشعرية على مستوى الأسلوب التصويري، ومن ثم

١- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٥٠-٤٥١.

٢- أنظر يوسف الإدريسي: «جماليات التشكيل اللغوي للشعر، النظم والتخييل عند الجرجاني»، الملتقى، ع٩-١٠، س٦، ٢٠٠٢، مراكش، صص١٤٦-١٦٠.





التمييز بين الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية أو التخييلية كما سيسميها البلاغيون المتأخرون.

وعلاوة على ذلك، يلاحظ أن مفهوم التخييل عنده لا يشمل كل المكونات الأسلوبية للنص الشعري خاصة تلك التي تتعلق بمستواه الإيقاعي، لأن النشاط الخيالي في الشعر لا يقتصر على الجانب الإيحائي والتمثيلي، ولكنه يشمل الجانب الدلالي أو التركيبي، كما يتحقق كذلك وأساسا بالصياغة الموسيقية للأفكار والتدفق المتناغم للكلمات والصور، «فقد ترى في الشعر إدراكا استعاريا أو مجازيا ثم تجد المعنى مرتبطا بتوتر صوتي أو لون موسيقي أو إيقاع أو صيغة أو مدلول لغوي أو تركيب نحوي، وهكذا يخيل إلينا أن المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة وأن ما نسميه النشاط الخيالي الشعري بنية معقدة.»[1].

وقد وعى عبد القاهر الأساس النظري الذي كان سيمكنه من دراسة الجانب الإيقاعي للنص الشعري وإبراز طاقته الإيحائية وفاعليته التخييلية، وذلك حين أشار إلى أن جمالية التشكيل اللغوي للشعر تتولد من التأليف بين مضمون النفس وتنظيم النص، وأن وضوح الصورة في الفكر وتناغمها في الذهن ينعكس إيجابا على البنية اللغوية للخطاب[2]، لأن هذه الإشارة تمثل مهادا نظريا للقول بموسيقى الروح وبتأثيرها على موسيقى الشعر، لكن المجال الأول لاشتغال عبد القاهر والمتمثل في إثبات إعجاز القرآن دفعه إلى أن يستبعد المكون الإيقاعي مما يوجب المزية للخطاب، فاعتبر أن «الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء»[3]، حتى لا يماثل على مستوى القيمة الجمالية والخاصية النوعية بين القرآن والشعر، وليس هذا غير وجه آخر للحرج المذهبي الذي كان يؤدي به إلى تغليب الجانب العقدي على الجانب المعرفي.

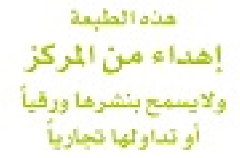
اتضح مما سبق أن عبد القاهر الجرجاني يمثل في سيرورة مفهوم التخييل لحظة تأصيلية بارزة ومتقدمة، فقد استثمر أهم الدلالات التي ترسبت في ذاكرة كلمة تخييل وغيرها من

١- د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٧٠-١٧١.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤-٥، ١١٦-١١٩، ١٢٨-١٢٩، دلائل الإعجاز، ص ٥٣-٥٤، ٤٩، ٤٥٤. وانظر مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني، ص ٢٠٨-٢٠٩.

٣- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٤.



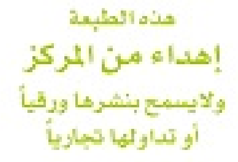


الكلمات المرتبطة بها على مستوى الجذر الاشتقاقي والحقل المعجمي، وحولها من سياقها التداولي العام وربطها بقضايا الإبداع الشعري، ومستويات تشكله الفني واشتغاله الجمالي، فصاغ في هذا الإطار مفهوما دقيقا وعميقا للتخييل أكد فيه صلته الوثيقة بوجدان للشاعر ودواخله النفسية والعاطفية، ونبه على طابعه الحركي وأساسه الامتدادي، ومعتبرا إياه فعلا مماثلا للسحر.

كما اتضح أيضا أن عبد القاهر الجرجاني هو أول بلاغي خصص مبحثا مستقلا لدراسة مفهوم التخييل ومقاربته مقاربة بيانية أصيلة تعيد صياغة المقولات والتصورات الابتدائية لدى الرعيل الأول من الشعراء واللغويين والمتأدبين والمفسرين وغيرهم من ممثلي التيار البياني الأصيل عند العرب، وقد كان في توظيفه لمفهوم التخييل بعيداً كل البعد عن أي تأثر بالمفهوم الفلسفي، وهو ما بدى جليا من خلال تحديده له، وتصنيفه لضروبه وأنواعه ضمن سلم يبقي الطابع الانفتاحي للمعنى التخييلي وأساسه الامتدادي بارزين، وتأكيده أن أنواعه الإيحائية وأشكاله التصويرية لا تحصى ولا تحصر، كما بدى ذلك أيضا من خلال مناقشته لعلاقة مفهوم التخييل بقضية الصدق والكذب في الشعر، وبطبيعة التخييل الاستعاري في القرآن الكريم والشعر العربي. ويبدو أن قيمة التصورات النظرية والمنهجية للمفهوم البياني للتخييل لدى عبد القاهر الجرجاني ستجعله يعرف امتدادا عند بعض البلاغيين المتأخرين.







المبحث الثاني
امتدادات المفهوم البياني للتخييل عند البلاغيين المتأخرين

تمهيد

مما لا شك فيه أن عبد القاهر الجرجاني يمثل في تاريخ البلاغة العربية لحظة دالة على نضج المفاهيم والتصورات واكتمال تشكلها. ويتفق كثير من الباحثين المحدثين على أن الكتابات البلاغية المتأخرة التي لم تستثمر الشعرية الأرسطية، ولم توظف أحكامها الجمالية التي شرحها ولخصها فلاسفة الإسلام تكاد تكون صياغة لأفكاره وتصوراته، ومحاولة لشرحها وتبسيطها.

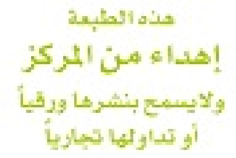
إن هذه المرحلة الجديدة هي التي نسميها لحظة امتداد المفهوم البياني للتخييل، ونقصد بها بعض المساهمات التي تناولت برؤية عربية «خالصة» مفهوم التخييل بعد عبد القاهر، ولم ترق إلى مستوى إنتاج رؤية نسقية لجماليات التخييل الشعري، بل عمد أصحابها إلى إعادة توظيف تحديده للتخييل، فشرحوا بعض تصوراته وأحكامه، وأطلقوا على بعض الصور الفنية والأساليب التخييلية التي ركز عليها مصطلحات خاصة ودقيقة.

وبالرغم من بعض الآراء الدقيقة التي أضافوها في سياق عرض أفكاره وأحكامه بخصوص التخييل، إلا أنها لم تخرج في عمومها عن الجوهر النظري لمفهومه، ويتضح ذلك من جانبين شكلا مجال تفكير البلاغيين المتأخرين في التخييل: يتعلق أولهما بالتنبيه على خاصيته التصويرية؛ بينما يشير الثاني إلى طابعه التأثيري، وهما مستويان مترابطان ومتفاعلان يؤدي كل منهما إلى الآخر ويستدعيه، ولا تفصل بينهما هذه الدراسة إلا لبيان خصوصية كل واحد منهما.

١- الخاصية التصويرية للتخييل:

يمثل البعد التصويري السمة الأساس التي يقوم عليها تحديد مصطلح التخييل في هذه اللحظة؛ حيث أكد البلاغيون الذين وظفوه وعرفوه أنه عملية تصوير جمالي لمعنى ذهني أو معطى خيالي بطريقة إيحائية توهم المتلقي أنه موضوع حقيقي ماثل في الحس. ويستشف ذلك من قول الزمخشري (ت ٥٣٨هـ): «التخييل (...) يقصد به تصوير المعنى في القلب وتثبيته»[(١)].

١- الزمخشري: الكشاف، ٤/ ٣٨٨-٣٨٩.



ويبدو في هذا التعـريف أن صاحبه يؤكد أمرين اثنين: أولهما أن المحتوى التمثيلي الذي تقوم عليه المعطيات التخييلية ينشد تشكيل صور فنية ذات شحنة إيحائية قوية؛ وثانيهما أن العملية التخييلية تستهدف تحريك مشاعر الإنسان وعواطفه النفسية، وهذا ما تحيل إليه كلمة «القلب».

وإذا كـان تعريف الزمخشري للتخييل يستثمر التصور الأساس الذي قام عليه مفهوم عبد القاهر الجرجاني، فيلاحظ أن الأمر نفسه ينطبق على جل التعريفات التي سادت في الكتب البلاغية المتأخرة؛ إذ أكد أصحابها أن التخييل عملية تمثيل فني تبث في الذهن صور الأشياء والمواضيع المادية الموجودة أو المختلقة وكأنها ماثلة في الواقع ومدركة بالعين. ويتضح هذا المعنى من التعريفات الثلاثة التي استقاها يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ) من الكتابات السائدة والمتداولة في عصره، وجمعها في طرازه[١].

فالتعريف الأول للتخييل هو لـ: الزَّملكاني (ت٦٥١هـ) ويقول فيه: «هو تصوير حقيقة الشيء حتى يُتوهم أنه ذو صورة تشاهد، وأنه مما يظهر في العيان»[٢]؛ والتعريف الثاني يقدمه المطرزي (ت؟ هـ) وفيه يقول: «هو أن تذكر ألفاظا لكل واحد منها معنيان، أحدهما قريب، والآخر بعيد، فإذا سمعه الإنسان سبق فهمه إلى القريب، ومراد المتكلم فهم البعيد، وهذا كقوله تعالى﴿ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي﴾[٣]، فالظاهر الذي يسبق من هذا الكلام هو روح المتردد في الخلق، وليس مقصودا ههنا، وإنما المقصود روح الحياة»[٤]؛ أما التعريف الثالث فهو: «أن يقال هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير»[٥].

تؤكد هذه التعريفات مجتمعة معنى واحدا مؤداه: أن التخييل نشاط ذهني يرادف التصوير ويلازمه، وأن غايته تمثيل موضوع مادي غائب عن الحس، وإثبات معناه في النفس حتى يتوهم الذهن أنه ماثل في الواقع العيني بالصورة المخيّل بها، ويؤدي «الخيال» أو الوهم الذي يحيل إليه فعل يتوهم المبني للمجهول في تعريف الزملكاني دورا رئيسا في

١- أنظر العلوي: الطراز، ٣/ ٤-٥.

٢- ابن الزملكاني: التبيان في علم البيان، ص ١٧٨.

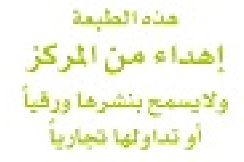
٣- الحجر، ٢٩.

٤- العلوي: الطراز، ٣/ ٤-٥.

٥- نفسه، ٣/ ٥.







عملية التخييل، لأنه المرآة التي ترتسم فيها صور الأشياء المخيلة، ويتحقق الفعل التخييلي بأساليب التصوير الفني، وطرائق تشكيل المعنى الجمالي والإيحاء به، ويبدو أن الكناية تمثل لدى صاحبي التعريفين الأسلوب الأنسب للتخييل.

ومما تجدر ملاحظته أن هـذه التعـريفات تتماثل مع تعريف أبي بكر الأصفهاني (ت٥٠٢هـ) الذي سبق الوقوف عنده في المبحث الأول من الفصل الأول، والذي يربط فيه بين التخييل والتصوير، ويعتبره عملية تمثيل خيال الشيء في النفس.

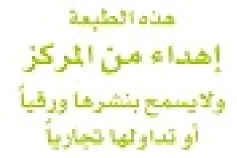
وعلاوة على ذلك، يلاحظ أن هذه التعريفات لا تقصر التخييل على مستوى معين من الخطاب، بل يشمل عند أصحابها كل مستويات الخطاب وأنواعه سواء كان شعرا أم خطابة أم قرآنا أم حديثا. ولاشك أن الفضل في ذلك يعود إلى الزمخشري الذي يعتبر أول بلاغي عربي وسع مجال اشتغال مفهوم التخييل، فنظر إليه بوصفه أداة جمالية ووسيلة تعبيرية لا تقتصر على الأسلوب الشعري، بل تطال الأسلوبين القرآني والحديثي أيضا.

ينطلق الزمخشري في ذلك من تصور هام مؤداه أن القرآن الكريم بوصفه كلاما إلهيا جاء على سَنَنِ العرب في الكلام والبيان، وجارى على طرقهم في الإيحاء والتصوير، وأن أكثر آياته تقوم على التخييل، ومن ثمة، ففهم معانيه المشكلة وتفسير آياته الغامضة والمتشابهة يقتضي في المقام الأول تمثل ماهية التخييل وإدراك جوهره الجمالي ومنطقه الإيحائي، يقول في هذا الإطار: «لا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعلّيته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أتي الـزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير، حتى يعلموا أن في عداد العلـوم الدقيقة علما لو قـدروه حق قدره، لما خفـي عليهم أن العلوم كلها مفتقـرة إليه وعيال عليه، إذ لا يحل عقدها الموربة ولا يفك قيودها المكربة إلا هو»(١).

يعتبر التخييل خاصية جمالية مميزة للأسلوب القرآني، وأداة لتأويل المتشابه فيه وفهم المقاصد الربانية دون الوقوع في التجسيم والمساس بثابت التوحيد ومبدأ التنزيه. وتجد الأهمية التي يوليها الزمخشري للتخييل تفسيرها في مذهبه الاعتزالي الذي يقوم أساسا على نفي الصفات. ولذلك يرى أن الصفات التجسيدية التي يصور بها الحق سبحانه

١- الزمخشري: الكشاف، ٤ / ١٤٣.





ذاته ليست خصالا مادية محسوسة، ولكنها مجرد أساليب إيحائية لتمثيل عظمته وجلاله. وعليه فسؤال جهنم وجوابها في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ ﴾[١] هو مجرد تخييل يصور به الله تعالى الاتساع المطلق لعالم الجحيم ولا محدودية عذابه، ويقصد به إيقاع هذا المعنى في الذهن وتأكيده في النفس[٢]، كما أن قوله سبحانه: ﴿وسع كرسيه السماوات والأرض﴾[٣]، وقوله كذلك: ﴿والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه﴾[٤] ليس إلا تخييلا لعظمته وتصويرا لقدرته وتمثيلا حسيا لقوته وجبروته جل وعلا[٥].

معنى ذلك أن جانبا كبيرا من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير يعود «إلى أسلوبه الخاص الذي يصور المعاني للمتلقي، ويمثلها لمخيلته، عن طريق التوسل بصور حسية، أو بلغة المنظور والمشاهد والعيني، التي تخيّل المفروضات في الذهن وتحققها، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة»[٦].

إن مفهوم التخييل عند الزمخشري يرادف التشبيه والاستعارة والتمثيل وسائر ضروب المجاز وأساليبه، وهو أداة لإبراز المعاني المجردة المحجوبة عن الأنظار وكشفها للأذهان[٧]. ويبدو أنه كان يستعمل مصطلحي التخييل والتمثيل بمعنى واحد، فقد رادفهما خمس مرات[٨]، من أصل المرات العشر التي ورد فيها مصطلح التخييل في كشافه[٩].

ويستشف من سياقات استعمال مفهوم التخييل أنه وظفه بوصفه أداة إجرائية لتأويل

١- ق، ٣٠.

٢- الزمخشري: الكشاف، ٤ / ٣٨٨-٣٨٩.

٣- البقرة، ٢٥٥.

٤- الزمر، ٦٧.

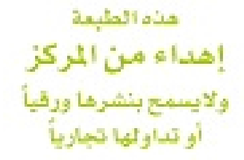
٥- الزمخشري: الكشاف، ١/ ٣٠١، ٤/ ١٤٢.

٦- د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٧٠.

٧- الزمخشري، الكشاف، ٣/ ٤٥٥.

٨- نفسه، ١/ ٣٠١، ٢/ ١٧٦، ٣/ ٧٣، ٤/ ١٨٩، ٤/ ٥٠٩.

٩- نفسه، ١/ ٦١، ١/ ٣٠١، ٢/ ١٧٦، ٣/ ٧٣، ٤/ ١٤٢-١٤٣، ٤/ ١٨٩، ٤/ ٣٨٨-٣٨٩، ٤/ ٤٩٧، ٤/ ٥٠٩.



آي القرآن وتحليلها، كما اعتبره أيضا وسيلة بلاغية ذات طاقة إيحائية قوية ومؤثرة تضفي على الأسلوب البياني مسحة جمالية بديعة، وتثبت المعنى المخيل في النفس وتصوره كأنه واقع في الحس وماثل في الأعيان. ويتضح ذلك من تعليقه على بعض الآيات[١]، وعلى حديث يروى عن رسول الله ﷺ، حيث يقول: «وكذلك حكم ما يروى أن جبريل جاء رسول الله ﷺ، فقال: يا أبا القاسم، إن الله يمسك السماوات يوم القيامة على أصبع والأرضين على أصبع والجبال على أصبع والشجر على أصبع وسائر الخلق على أصبع، ثم يهزهن فيقول أنا الملك، فضحك رسول الله ﷺ تعجبا مما قال، ثم قرأ تصديقا له ﴿وما قدروا الله حق قدره ... الآية﴾[٢]. وإنما ضحك أفصح العرب ﷺ وتعجب لأنه لم يفهم منه إلا ما يفهمه علماء البيان من غير تصور إمساك ولا أصبع ولا هز ولا شيء من ذلك، ولكن فهمه وقع أول شيء وآخره على الزبدة والخلاصة التي هي الدلالة على القدرة الباهرة، وأن الأفعال العظام التي تتحير فيها الأفهام والأذهان ولا تكتنهها الأوهام هينة عليه هوانا لا يوصل السامع إلى الوقوف عليه، إلا إجراء العبارة في مثل هذه الطريقة من التخييل»[٣].

فبيت القصيد في هذا النص هو أن ملك الوحي مثل للرسول ﷺ قدرة الله الباهرة والخارقة التي تعجز أوهام البشر عن تصورها إلا بأسلوب تخييلي، لأنه من غير الممكن أن يصور الله ذاته لعباده بصفاته المجردة التي لا شبيه لها في الأرض والسماء، ولا سبيل إلى أن تخطر على بال الإنسان ويتمثلها ذهنه أو تدركها حواسه. ولذلك لما كان مستحيلا تمثل ذاته الجليلة بصورتها المفارقة لكل الموجودات، شبهها الله تعالى بما يعرفه الإنسان وتتمثله مداركه، بغاية التخييل لا بغاية التجسيم والتشخيص.

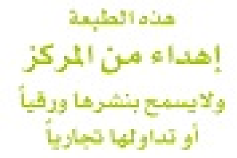
وتتأتى أهمية مفهوم التخييل لدى الزمخشري من كونه وسع مجاله الوظيفي، فلم يعد يقتصر استخدامه عنده على تحليل البنيات الجمالية للصور الشعرية، وبيان خصائصها الإيحائية والتأثيرية، بل أصبح هذا الأمر يشمل عنده كذلك الصور القرآنية والحديثية، كما أنه استبعد كل الدلالات السلبية والمواقف التنقيصية التي ارتبطت بكلمة تخييل، وترسبت في ذاكرتها المعجمية عبر مختلف سياقات توظيفها كالخداع والكذب والتضليل، واحتفظ

١- الزمخشري، الكشاف، ١/ ٧٢، ١/ ٣٠١، ٤/ ١٢٤، ٤/ ٥٠٩.

٢- الزمر، ٦٧.

٣- الزمخشري، الكشاف، ٤/ ١٤٣.





بدلالتها على التصوير والتمثيل فقط، فاعتبر أنها «تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق تجسيم المعنوي للحس فحسب»[(١)]. ومما ساعده على ذلك «أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراء ملحوظا نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل، خاصة في القرن الخامس. وكأن الدراسة القرآنية، بعد أن أسهمت في إنضاج فكرة التقديم الحسي للشعر، عادت لتتأثر بدراسات الشعر، وتعمق –بإفادتها من هذه الدراسات– فهمها لفكرة التقديم الحسي في القرآن»[(٢)].

وإذا كان الزمخشري قد فارق الجرجاني في مسألة استبعاد دلالات الخداع والتضليل والكذب عن كلمة تخييل، فقد ظل متأثرا به في آرائه وأحكامه البلاغية الأخرى، خاصة في تصوره أن الصفة الجمالية التي تسم التخييل وتميزه تتأتى من قوة إثباته للمعاني وتقريرها في النفس وشدة إيهامه بها.

وقد ووجهت محاولته إبعاد تهم الخداع والكذب والتضليل عن المعاني التخييلية، وإصراره على توظيف مصطلح التخييل في تفسير الصور القرآنية والحديثية وتأويلها بنقد لاذع واستنكار كبير، فعاب عليه ابن المنير السني (ت٦٨٣هـ) وصفه للقرآن الكريم بكلمة لا تليق بجلال الله تعالى وقدسية كتابه الحكيم، ولا ينعت بها إلا الكلام الباطل والمخادع، حيث علق قائلا: «قوله (...) إن ذلك تخييل للعظمة، سوء أدب في الإطلاق وبعد في الإضرار، فإن التخيل، إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق، فإن يكن معنى ما قاله صحيحا فقد أخطأ في التعبير عنه بعبارة موهمة لا مدخل لها في الأدب الشرعي، وسيأتي له أمثالها مما يوجب الأدب أن يجتنب»[(٣)].

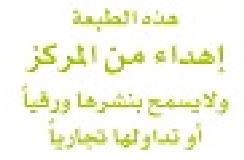
لا يعترض ابن المنير هنا على تأويل الزمخشري الذي ينزه الذات الإلهية عن الصفات الإنسانية، والذي يعتبر فيه أن الخصال والأعضاء الجسدية التي ينسبها الله تعالى إلى ذاته غير مقصودة بمعناها الظاهر، وأن المراد منها هو تصوير عظمته الخارقة وقوته الباهرة، ولكن ما يرفضه في الكشاف هو كلمة «التخييل» وحدها[(٤)]. ولعله كان متأثرا في ذلك

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٨.

٢- نفسه، ص ٢٦٥.

٣- أحمد بن المنير: الانتصاف بهامش الكشاف للزمخشري، ١/ ٣٠١.

٤- أنظر المصدر نفسه، ٢/ ١٧٦، ٤/ ١٤٣، ٤/ ٣٨٨-٣٨٩، ٤/ ٥٠٩.



بموقف عبد القاهر من مصطلح التخييل الذي وسمه بالكذب والخداع، ودفعه إلى التمييز بين الاستعارة القرآنية والاستعارة الشعرية.

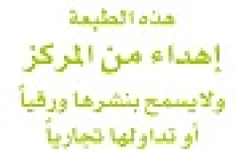
وبالرغم من ذلك، يبدو أن الزمخشري قد استطاع أن يخلص مصطلح التخييل من الشوائب والدلالات السلبية التي علقت به، وأن يوسع سياقات توظيفه، فلم يعد البلاغيون المتأخرون يستشعرون أي حرج في وسم أساليب التعبير البياني في القرآن والحديث بالتخييل، وهذا ما نلمسه بجلاء لدى السكاكي وابن الأثير والقزويني (ت ٧٣٩هـ) وغيرهم[1].

وفضلا عن ذلك، فقد اتخذ التأكيد في هذه اللحظة على الطابع التصويري للتخييل وجوهره التمثيلي منحى آخر يتعلق بمعالجته في ضوء علاقته بالأنواع البلاغية كالتشبيه والاستعارة، وبحث مستويات تأليف المشابهات بين أطراف الصور الفنية وطرائق تمثلها الذهني، وقد خطى السكاكي (ت ٦٢٦هـ) في هذا الاتجاه خطوات هامة؛ لأنه رسخ الوعي بالخاصية التخييلية للأنواع البلاغية، وحاول أن يصنف كل واحد منها بالنظر إلى أسلوبه الإيحائي والأداة الذهنية التي تشكله ويدرك بواسطتها، ويتضح هذا الأمر في مستهل حديثه عن طرفي التشبيه وأقسامها، يقول: «النظر في طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به، إما أن يكونا مستندين إلى الحس: كالخد عند التشبيه بالورود (...) وإما ما يستند إلى الخيال: كالشقيق عند التشبيه بأعلام ياقوت منشرة على رماح من الزبرجد، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلا للاعتبار، وتسهيلا على المتعاطي. وإما أن يكونا مستندين إلى العقل: كالعلم إذا شبه بالحياة؛ وإما أن يكون المشبه معقولا، والمشبه به محسوسا: كالعدل إذا شبه بالقسطاس، وكالمنية إذا شبهت بالسبع (...) وأما الوهميات المحضة كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلا، ثم شبهناها بالمخلب أو بالناب المحققين (...) فملحقة بالعقليات. وكذا الوجدانيات كاللذة والألم، والشبع والجوع (...)»[2].

يبدو واضحا هنا أن السكاكي يعتبر «الخيال» مستوى إدراكيا وذهنيا لتشكيل المشابهات وتمثلها، وهذه فكرة هامة وجديدة لدى البلاغيين العرب غير المتأثرين بالمفهوم الفلسفي

١- أنظر السكاكي: مفتاح العلوم ص ٣٧٨، ابن الأثير المثل السائر، ١/ ٩٧. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٣٣٦-٣٣٧.

٢- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٣٢-٣٣٣.



للتخييل، لأنها تفرد الخيال بمكانة خاصة بين ملكات الإدراك الذهني، وتعده أساسا نفسيا من أسس تشكيل الصور الفنية إلى جانب الحس والعقل والوجدان. بيد أن ذلك لا يعني أن المشابهات التي تستند إلى الخيال أو الوهم يمكن إدراكها بمعزل عن الحس أو العقل، بل إنها لا تدرك إلا بهما، ولذلك نراه ألحق التشبيه الخيالي بالحس، والتشبيه الوهمي المحض بالعقل.

فالتشبيه الخيالي يستند إلى الحس لأن الصورة الذهنية الناتجة عنه تدرك بالحواس الخمس، ولأن النفس لا تتمثلها في البداية بهيأتها التركيبية، ولكنها تفرد كل جزء من أجزائها المحسوسة عن الهيئة الكلية، وبعد ذلك تتمثل صورة التركيب بالوجه الذي اجتمعت به عناصر المشابهة، وهذا ما أشار إليه القزويني بقوله: «المراد بالحسي: المدرك هو -أو مادته- بإحدى الحواس الظاهرة؛ فدخل فيه الخيالي، كما في قوله: [من الكامل]

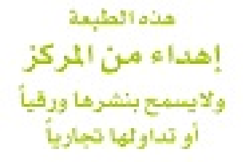
وكأن مُحْمَرَّ الشقيـــــ ـقِ إذا تصـوَّبَ أو تَصَعّـــــَدْ
أعـلامُ ياقـــوت نُشِـرْ نَ على رماحٍ من زَبَرْجَــدْ»[1]

فنشر أعلام مصنوعة من الياقوت على رماح مصنوعة من الزبرجد هيئة تركيبية غير موجودة في العالم الخارجي، إلا أن كل عنصر من هذه الهيئة موجود في الحس ويمكن مشاهدته. وإذا كان واضحا هنا أن هذا التصور الذي يشير إليه السكاكي والقزويني سبق أن ألمح إليه عبد القاهر الجرجاني حين تناول أنواع التشبيه، وأبرز أن منها التشبيه المركب الذي يحصل الشبه فيه بتقدير اجتماع أشياء محسوسة بصورة تركيبية غير محسوسة[2]، فإن الفرق بين الجرجاني من جهة والسكاكي والقزويني من جهة أخرى يكمن في كون الأخيرين استخلصا تصور الجرجاني، وعملا على تدقيقه وإيضاحه عبر إفراد هذا النوع من التشبيه بمصطلح «الخيالي».

أما بخصوص التشبيه الوهمي المحض الذي يستند إلى العقل فهو الذي لا يدرك الجامع الخيالي بين طرفيه بالحس، لأنه مركب من أمور لا تدرك هي ولا مادتها بالحواس الخمس، ويوضح القزويني طبيعة هذا النوع بقوله «هو ما ليس مدركا بشيء من الحواس الخمس

١- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٣٣٥-٣٣٦.

٢- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٩.



الظاهرة، مع أنه لو أدرك لم يدرك إلا بها، كما في قول امرئ القيس: [من الطويل] وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كأنْيابِ أَغْوالِ»[١]

فالمشبه به في هذا الشطر الشعري هو «أنياب الأغوال»، وقد سمّي الجامع الخيالي بين طرفي هذا النوع من التشبيه وهميا لأن النفس لا تدرك كل عناصره بالحس وإنما تدرك بعضها دون الآخر، فالجزء الذي تدركه هو الأنياب؛ أما الجزء الآخر الذي لا تدركه فهو الأغوال لأنه معدوم في الوجود.

ويتجلى الفرق بين هذا النوع والنوع السابق في أن طرفي التشبيه في النوع الأول ماديان ومحسوسان؛ أما طرفي النوع الثاني فأحدهما مادي محسوس، والآخر وهمي مجرد ولا يمكن تمثل هيئته ووجه الشبه فيه إلا على سبيل التخييل والتقدير في النفس.

والمقصود لدى القزويني «بالتخييل: أن لا يمكن وجوده في المشبه به إلا على تأويل»[٢]، أي أن النفس تحتاج لإدراك المشابهة في التشبيهات التخييلية أن تتصور بخيالها الهيئة الخيالية أو الوهمية التي قصد الشاعر تمثيلها، ولا يقتصر هذا الأمر على التشبيه وحده، ولكنه ينطبق أيضا على نوع خاص من الاستعارات، هي الاستعارة التخييلية. يقول السكاكي محددا هذا النوع: «الاستعارة تنقسم إلى: مصرح بها ومكني عنها، والمراد بالأول: هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه، وهو المشبه به، والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه، والمصرح بها تنقسم إلى: تحقيقية وتخييلية، والمراد بالتحقيقية: أن يكون المشبه المتروك شيئا متحققا، إما حسيا وإما عقليا، والمراد بالتخييلية أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا محضا، لا تحقق له إلا في مجرد الوهم»[٣].

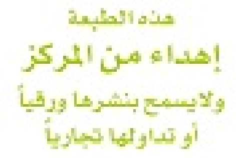
يصير التخييل وفق هذا النص صفة بلاغية تعين مستوى خاصا من القول البياني، وتميز أسلوبا جماليا في صوغ المشابهة وتشكيلها. وإذا كان السكاكي يعتبر هنا أن الاستعارة التخييلية هي تلك التي تقوم المشابهة بين طرفيها على الوهم المحض، ولا تتحقق إلا في الخيال المجرد، فإنه يميز فيها بين مستويين: قطعية واحتمالية[٤].

١- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٣٣٦.

٢- نفسه، ٢/ ٣٣٦.

٣- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٧٣.

٤- نفسه، ص ٣٧٤.



وما يحدد الاستعارة المصرح بها التخييلية مع القطع أن يسمي الشاعر صورة وهمية محضة باسم صورة متحققة وأن يقدر مشابهتها لها ويضمِّن كلامه قرينة تمنع حمل الإسم المستعار على التحقيق، مثال ذلك أن يقول: «مخالب المنية» أو «أنياب المنية»؛ فقد شبهت المنية هنا بالسبع في اغتيال النفوس وأخذ الأرواح بالقهر والقوة، وصورها الوهم بصورة السبع ونسب إليها هيأته وأعضاءه مما لا وجود له في المنية، ولا يتحقق إلا في التخييل[١].

أما الاستعارة المصرح بها المحتملة للتحقيق والتخييل معا فمن الشواهد الدالة عليها قوله تعالى: ﴿ فأذاقها الله لباس الجوع والخوف ﴾[٢]. ويرى السكاكي أنه يجوز أن تحمل كلمة «لباس» على التخييل فتعد استعارة تخييلية، كما يجوز أن تحمل على التحقيق «وهو أن يستعار لما يلبسه عند جوعه من انتقاع اللون ورثاثة الهيئة»[٣].

ووقف السكاكي بعد ذلك عند الاستعارة التخييلية، فأبرز الطبيعة الجمالية لأسلوبها التصويري، وحدد طبيعة الخلاف بينها وبين الأنواع الأخرى من الاستعارات، وذلك في معرض تعريفه للاستعارة بالكناية، بحيث قال: «هي كما عرفت أن تذكر المشبه، وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع ثم تفردها بالذكر مضيفا إليها، على سبيل الاستعارة التخييلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له، ليكون قرينة دالة على المراد، فتقول: مخالب المنية نشبت بفلان، طاويا لذكر المشبه به، وهو قولك: الشبيهة بالسبع (...) وقد ظهر أن الاستعارة بالكناية لا تنفك عن الاستعارة التخييلية»[٤].

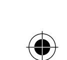
فالاستعارة بالكناية والاستعارة التخييلية فعلان من أفعال النفس، وقد سميت كل واحدة منهما باسم مغاير للأخرى، لأن الأولى تقوم على إضمار التشبيه؛ أما الثانية فتقوم على إثبات لازم المشبه به للمشبه. وبعبارة أخرى ففي الاستعارة بالكناية يستحضر المتكلم تشبيه شيء بشيء فيضمر في نفسه التشبيه على وجه المبالغة وبغاية الادعاء أن المشبه داخل في جنس المشبه به؛ أما في الاستعارة التخييلية فإنه يثبت الأمر المختص بالمشبه به للمشبه.

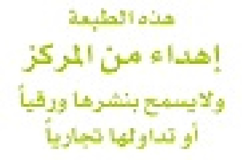
١- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٧٦-٣٧٧.

٢- النحل، ١١٢.

٣- المصدر السابق، ص ٣٧٨.

٤- نفسه، ص ٣٧٨-٣٧٩.





وهذا ما يوضحه القزويني بقوله: «قد يضمر التشبيه في النفس؛ فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسا أو عقلا أجري عليه اسم ذلك الأمر؛ فيسمى التشبيه استعارة بالكناية، أو مكنيا عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية، والعلم في ذلك قول لبيد: [من الكامل]

وغَـدَاةَ رِيـحٍ قد كَشَفْتُ وقِـــرَّةٍ   إذ أَصبحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمامُهَا»[1]

فالشاعر شبه ريح الشمال بالإنسان، وأثبت لها يدا على سبيل التخييل بغاية المبالغة في تشبيهها به في قدرته على التحكم في الأشياء التي تمتلكها يده وتصريفها كيفما شاء، ومن المعلوم أنه لا يوجد في «ريح الشمال» أي شيء حسي أو عقلي يمكن أن تجري عليه صفة اليد. وقد وفَّى المبالغة حقها من الطرفين بأن جعل للقرّة (البرد) زمامها، فنسب إليها بذلك القدرة على قيادها[2]، فالقرّة استعارة بالكناية والزمام للتخييل، وهذا ما يوضح تلازمهما وترابطهما.

أما بخصوص المثال الذي يسوقه السكاكي وهو قول أبي ذؤيب الهذلي: [من الكامل]

وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفارَها   أَلْفَيْتَ كُـلَّ تَميمَةٍ لا تَنْفَـعُ

فوجه التخييل فيه أن الشاعر «شبه المنية بالسبع، في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة، من غير تفرقة بين نفاع وضرار، ولا رقة لمرحوم، ولا بقيا على ذي فضيلة؛ فأثبت للمنية الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها تحقيقا للمبالغة في التشبيه»[3]. ويسمى تشبيه المنية بالسبع قصد المبالغـة في تمثيل قوة البطش استعارة بالكنايـة، بينما يسمى إثبات الأظفار لها استعارة تخييلية.

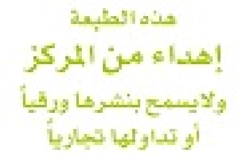
إذا كان واضحا هنا أن السكاكي والقزويني وغيرهما من البلاغيين المتأخرين قد خلصوا مفهوم التخييل من الغموض الذي اكتنف علاقته بالأنواع البلاغية عند الجرجاني، فأبرزوا

١- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٤٤٤.

٢- نفسه، ٢/ ٤٤٤-٤٤٥.

٣-نفسه، ٢/ ٤٤٥.





الطبيعة التخييلية للتشبيه والاستعارة وغيرهما من ضروب المجاز وركزوا عليها كثيرا، فقد تحقق ذلك بدرجة أكبر لدى ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ).

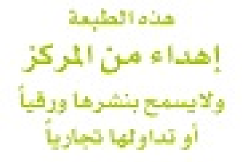
تتأتى أهمية ابن الأثير في السيرورة التاريخية لمفهوم التخييل من كونه استثمر محتواه النظري لتحليل جمالية الأساليب البلاغية وبيان خصائصها الإيحائية والتمثيلية، ومن كون توظيفه للتخييل لا ينحصر ضمن التصورات التي قدمها عبد القاهر، ولكنه تضمن تصورات جديدة أغنت مفهوم التخييل ووسعت مجاله التطبيقي، وهو علاوة على ذلك استعاد أهم المقولات والتصورات التي سادت قبله بين العلماء والبلاغيين بخصوص ماهية التخييل ووظائفه النفسية والجمالية سواء في لحظة بداية تشكله أم في لحظة تأصيله. ومما يدل على ذلك قوله: «ألا ترى أن حقيقة قولنا: «زيد أسد» هي قولنا: «زيد شجاع» لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل وإثبات الغرض المقصود في نفس السامع، لأن قولنا: «زيد شجاع» لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا: «زيد أسد» يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته، وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس، وهذا لا نزاع فيه»[1].

فالتصور الذي ينطلق منه ابن الأثير هنا أن للكلام البلاغي وظيفة تمثيلية تنطوي على طاقة إيحائية مؤثرة، وأن قوته التأثيرية تتولد من أسلوبه التخييلي وليس من محتواه الدلالي، لأن كثيرا من العبارات تتساوى من ناحية الدلالة على المعنى، إلا أنها تتفاوت من ناحيتي دقة الإيحاء به ودرجة ترسيخه في النفس ومستوى إقناعها به، ويتضح ذلك بجلاء من جملتي: «زيد أسد» و«زيد شجاع» اللتين تؤديان معا معنى الجرأة والإقدام، إلا أن الأولى أبلغ من الثانية؛ لأنها عبرت عن المعنى بأسلوب يخيّل القوة والبطش في نفس المتلقي ويقرنها لديه بصورة الأسد وهيئته. ومعلوم أنه كلما اقترنت صورة شيء بما هو أوضح منه في معناه، إلا وكان القول أقوى تخييلا وأشد إثارة لقوى الإعجاب والاستحسان في النفس.

بيد أن القيمة الجمالية للأساليب البلاغية لا تقتصر في تصور ابن الأثير على قدرتها على إثبات صورة الموضوع المراد تخييله في نفس السامع فحسب، ولكنها تتحقق أيضا من خلال طريقة اختيار الألفاظ والتراكيب وتأليفها في البنية الأسلوبية المناسبة لموضوع التخييل وغايته التأثيرية، يقول بهذا الصدد: «إن لنا ألفاظا تتضمن من المعنى ما لا تتضمنه أخواتها،

١- ابن الأثير: المثل السائر، ١/ ١١١.





مما يجوز أن يستعمل في مكانها، فمن ذلك ما يأتي على حكم المجاز، ومنه ما يأتي على حكم الحقيقة. أما ما يأتي على حكم المجاز فقوله ﷺ يوم حنين: «الآن حمي الوطيس» (...) ولو أتينا بمجاز غير ذلك في معناه، فقلنا «استعرت الحرب» لما كان مؤديا من المعنى ما يؤديه «حمي الوطيس» والفرق بينهما أن الوطيس هو التنور، وهو موطن الوقود ومجتمع النار، وذلك يخيل إلى السامع أن هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقدها، وهذا لا يوجد في قولنا «استعرت الحرب» أو ما جرى مجراه (...)»[1].

معنى ذلك أن جمالية الأساليب البلاغية وقوتها التخييلية تتولدان من حسن تأليف الكلام واختيار الألفاظ والتراكيب الأكثر إيحاء بالمعنى وإثباتا له في النفس، وهو ما يعبر عنه بقوله: «اعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة، ولين أخلاق، ولطافة مزاج»[2].

تنطلق الفكرة التي يطرحها ابن الأثير هنا من تصور راسخ في التفكير البلاغي عند العرب مؤداه: أن جمالية النص الشعري تنتج عن طريقة تشكل مكوناته اللفظية والدلالية، وأن عملية التشكل هاته يجب أن ترقى بأفكاره ومعانيه من مستواها اللغوي المسموع إلى المستوى الإيحائي المحسوس إلى الحد الذي تبدو فيه مضامين الصور الشعرية كأنها ماثلة في الواقع الحسي وقابلة للإدراك العيني. وليس هذا إلا صياغة لتصور البلاغيين والنقاد السابقين بخصوص فكرة التقديم الحسي للصور والمعاني الشعرية، وهي الفكرة ذاتها التي يعبر عنها بوضوح قائلا: «(...) إن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا»[3].

والملاحظة الأساس التي يجدر تسجيلها هنا أن ابن الأثير يستعمل مصطلحي التخييل والتصوير بمعنى مترادف، كما أنهما لا يقتصران عنده على الخطاب الشعري وحده، بل يعتبرهما خاصيتين جماليتين تسمان كل المستويات البلاغية للخطاب. وهذه إحدى أهم العلامات المميزة لمفهوم التخييل عند البلاغيين العرب غير المتأثرين بالفلسفة.

١- ابن الأثير: المثل السائر، ١/ ٩٧.

٢- نفسه، ١/ ٢٥٢، أنظر كذلك ٢/ ١٨٧-١٨٨.

٣- نفسه، ١/ ١١١.



٢- الوظيفة التأثيرية للتخييل:

سبق القول إن التركيز على الأساس التخييلي للأساليب البلاغية والقيمة الجمالية لاختيار المكونات اللغوية والبنيات التركيبية للصور الشعرية لم يكن ينفصل لدى القدامى عن تصورهم للوظيفة التأثيرية لتلك الأساليب، فتمثيل المعاني الفنية في نفس المتلقي وإقامة الصور الجمالية في ذهنه لا يعدو أن يكون وسيلة لحمله على الانسياق للأحكام الشعرية التي تدعيها الأساليب التخييلية، والتجاوب النفسي معها والانفعال العاطفي بها.

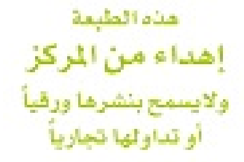
ويتميز ابن الأثير مقارنة ببلاغيي هذه اللحظة بوقوفه عند هذا المستوى وتنبيهه على قيمته وأهميته التخييلية بعبارة واضحة، ومن أبرز النصوص التي تؤكد ذلك قوله: «أما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه. وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه. ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها. وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كـان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعـو إلى التنفير عنها، وهذا لا نزاع فيه»[1].

وما يشير إليه ابن الأثير هنا يعد أمرا هاما في جمالية التخييل الشعري، لكونه يعتبر أن المشابهة التي تشكلها الأساليب البلاغية لا تروم إثبات صورة خيالية في نفس المتلقي من خلال صورة المشبه به أو معناه فحسب، بل تستهدف أساسا حمل السامع على اتخاذ موقف سلوكي خاص من موضوع التخييل يتناسب والغاية الجمالية التي قصدها الشاعر وشكل وفقا لها نصه الشعري. ومن ثم فإذا أراد الشاعر أن ينفر المتلقي من شيء ما، فإنه يخيله إليه بمظهر قبيح، ويستعين في ذلك بالبنيات اللغوية والوسائل الإيحائية التي تبث في نفسه معنى القبح وتنفره من الموضوع المصور له؛ أما إذا أراد أن يرغبه فيه، فإنه يخيله إليه بمظهر جميل، ويعبر عنه بأسلوب إيحائي يحببه إلى نفسه ويرغبها فيه، والمثال الذي يسوقه ابن الأثير لتوضيح هذه المسألة قول ابن الرومي في مدح العسل وذمه: [من البسيط]

تقول هذا مُجَاجُ النحل تمدحه   وإن تَعِبْ قلت: ذا قَيْءُ الزنابير

١- ابن الأثير: المثل السائر، ٢/ ١٢٤-١٢٥.





فالشاعر لما أراد مدح العسل خيّل إلى المتلقي أنه ريق النحل وعصارته، فحسّن بهذا صورته في نفسه، ولما أراد ذمه خيّل إليه أنه قيء الزنابير، فقبّح بهذا صورته في نفسه: «ألا ترى كيف مدح وذم الشيء الواحد بتصريف التشبيه المجازي المضمر الأداة الذي خيل به إلى السامع خيالا يحسن الشيء عنده تارة، ويقبحه أخرى؟ ولولا التوصل بطريق التشبيه على هذا الوجه لما أمكنه ذلك»[١].

على أن التخييل يسلك في هذا البيت مسلكا آخر يكمل الأول ويغنيه، ويتمثل في المقارنة بين المُجَاج والقيء من جهة، وبين النحل والزنابير من جهة أخرى. وتقوم هذه المقارنة على أساس المقابلة بين صورتي «مجاج النحل» و«قيء الزنابير» بغاية تحسين الأولى وتقبيح الثانية، ولذلك فاستحضار صورة «مجاج النحل» وحدها في الذهن مفصولة عن الصورة الأخرى لن يحقق الوظيفة التخييلية المقصودة، لأن مادة «الريق» مجردة عن غيرها تثير الاشمئزاز والكراهية في النفس، وتستدعي في الذهن فعل «البصق» الملازم لها؛ أما وقد وردت مقابلة لـ «قيء الزنابير» فإن الذهن ينشغل عن تمثل حقيقة «المجاج» ويستدعي المعنى الوضيع والقبيح الذي تحيل عليه كلمة «قيء».

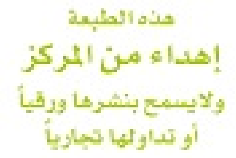
وإضافة إلى ذلك، فالتخييل في بيت ابن الرومي يوظف التقابل الرمزي بين النحل والزنابير في متخيل الإنسان العربي ووعيه الجمعي، ذلك أنهما يرمزان إلى حشرتين طائفتين متقاربتين في شكلهما المادي ومتقابلتين في فعلهما الطبيعي؛ فالنحل حيوان ينتج العسل[٢]، في حين أن الزنابير تلحق أضرارا فادحة بالنحل، ولسعاتها أشد إيلاما من لسعاته.

ولا شك أن قدرة التخييل الشعري على إثارة نفس المتلقي ودفعه إلى تصديق حكم من الأحكام والانسياق إليه تحيل على السحر وتماثله في عمله؛ فالشعر كالسحر لأنهما يمتلكان معا القدرة، بما ينطويان عليه من طاقة تخييلية، على الإيهام بحقيقة أشياء لا وجود لها في عالم الحس، وعلى تغيير رؤى الإنسان وأفكاره، والاختلاف الجوهري بينهما يكمن في أن الساحر يوظف لتلك الغاية مواد طبيعية غريبة ويروم أن يضل الناس ويفتنهم، في حين أن الشاعر يستند في ذلك على قدراته الخاصة على الإبداع في اللغة بصياغة معاني جديدة في بنيات تركيبية جميلة وبديعة، وهو في ذلك يستهدف أن يبث المتعة الفنية في نفوس متلقيه،

١- ابن الأثير: المثل السائر، ٢/ ١٢٥.

٢- أنظر الجاحظ: الحيوان، ٥/ ٣٦٤، ٦/ ٣١٣.





يقول: «وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي، في بعض الأحوال، حتى أنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عند ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول. وهذا هو فحوى السحر الحلال، المستغني عن إلقاء العصا والحبال»[(١)].

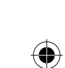
فـ «العبارة المجازية» هي الوسيلة الجمالية التي يوظفها الشاعر لينقل السامع من حالة شعورية إلى أخرى وليدفعه إلى القيام بسلوك معين قد يتعارض مع طبعه ويتنافى مع أخلاقه وقناعاته، والمقصود بها مختلف الأنواع البلاغية والصيغ الدلالية والتركيبية التي يزخر بها الخطاب الشعري، ويحتال بها الشاعر على المتلقي فيوهمه من خلالها كأن شيئا ما خرج عن حقيقته المادية فصار بهيئة أخرى بعيدة عنه في درجة الوجود وطبيعته.

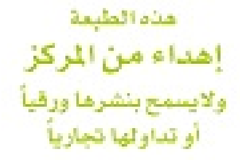
والملاحظة الأساس التي يمكن تسجيلها بخصوص مفهوم التخييل عند ابن الأثير أنه استثمر أبرز المحددات النظرية والإجرائية التي ميزت توظيفه في البدايات الأولى لتشكله سواء في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية، أم لدى البلاغيين العرب الأوائل، فاعتبر التخييل الشعري ضربا من ضروب السحر، ووسيلة جمالية للاحتيال والتأثير في النفس، وهذا ما تشير إليه عبارة «السحر الحلال» في نصه الأخير التي يعود استعمالها إلى القرون الهجرية الأولى[(٢)].

ويبدو أن الاقتصار في تناول مفهوم التخييل على بعده الدلالي الذي يتعلق بالسحر فقط ينم عن بداية انحسار هذا المفهوم وتراجعه لدى البلاغيين غير المتأثرين بالفلسفة، ولعل مما يؤكد هذا الأمر أنهم لم يعمقوا النظر في علاقة المكونات اللغوية والتركيبية والإيقاعية للشعر بالعملية التخييلية، كما هو الشأن بالنسبة إلى عبد القاهر الجرجاني، ولم يبرزوا نوع التفاعل النفسي بين ذهنيتي الشاعر والمتلقي الذي يؤدي إلى تولد الفعل التخييلي وتحقق الإثارة الجمالية المرجوة.

١- ابن الأثير: المثل السائر، ١/ ١١١.

٢- تجدر الإشارة إلى أن أول من استعمل عبارة «السحر الحلال» هو عمر بن عبد العزيز (ت١٠١هـ) حسب ما وصلنا من نصوص. يقول الجاحظ: «سمع عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه رجلا يتكلم فأبلغ في حاجته، فقال عمر: هذا والله السحر الحلال». (رسالة في صناعة القواد، ضمن رسائل الجاحظ، ١/ ٢٨٠).



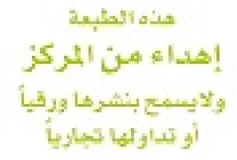


يتبين مما سبق أن المفهوم البياني للتخييل كما تحدد لدى الرعيل الأول من البلاغيين وأصله عبد القاهر الجرجاني عرف امتدادا نظريا وإجرائيا لدى الزمخشري وابن الأثير والسكاكي والقزويني وغيرهم، فلم تخرج تصوراتهم وتوظيفاتهم له عن جوهر مفهوم عبد القاهر، ولعل الإضافات الوحيدة التي أغنوا بها المفهوم البياني للتخييل توسيع الزمخشري لمجال اشتغاله ليشمل أسلوب التصوير القرآني والحديثي علاوة على أسلوب التصوير الشعري والخطابي، وتوظيف السكاكي لكلمات الخيال والوهم والتخييل للتمييز بين مستويات المشابهة في الأنواع البلاغية وبيان درجاتها الإيحائية، وتنبيه ابن الأثير على قيمة المكون الصوتي للشعر في إثراء جانبه التخييلي. ويبدو أن هذه الإضافات نتجت عن تعميق النظر في الطبيعة التخييلية لبلاغة الخطاب، وأتت بعد تخلص البلاغيين من الحرج الذي كان يستشعره البلاغيون المتقدمون -نتيجة عميق تأثرهم بعلم الكلام- إزاء الأساليب القرآنية المغرقة في التخييل، والتزامهم الحرفي ببعض مقولات علماء الإعجاز الذين ظلوا يتهيبون من مقاربة القرآن الكريم من زاويتين تخييلية وإيقاعية.

خاتمة الفصل

تفيد متابعة تأصيل مفهوم التخييل في السياق البياني أن عبد القاهر الجرجاني هو أول وأهم بلاغي صاغ مفهوما عربيا أصيلا ودقيقا للتخييل، ويبدو من بنية تعريفه له أنه استلهم التصورات والتحديدات السابقة، فأعاد صياغتها بلغة مكثفة، تعبر عن إدراكه جوهره الحركي وطابعه الامتدادي، وهو ما تجلى في طريقة تحديده، وطبيعة تحليله للصور الشعرية. وبالرغم من أنه تشبع بتعريف قدامة بن جعفر للشعر، إلا أن ذلك لا يعني أنه اعتبر كل قول موزون مقفى دال على معنى شعرا، فقد رأى أن التخييل عنصر جوهري في الشعر، وأكد أن جمالية الخطاب الشعري تتحدد بمدى غرابة معانيه وإثارتها للتعجب واللذة في النفس، وأن بقدر ما تزداد الصور الشعرية إغراقا في ابتكار عوالم خيالية بديعة وممتعة إلا وتزداد إثارة للخيالات وتحريكا للنفوس.

كما اتضح أيضا أن مفهومه للتخييل لم يكن فيه أي تناقض أو اضطراب -مثلما أشاع ذلك العديد من الدارسين المحدثين، بل كان ينطلق من تصور نظري محكم الوضوح والنسقية، سواء في معالجته للعلاقة بين التخييل والصدق والكذب في الشعر، أو مقاربته علاقة الاستعارة بالتخييل.



ولئن اعتبرت الدراسة عبد القاهر الجرجاني لحظة تأصيلية بارزة في السياق البياني، فذلك لأن تحديدات البلاغيين المتأخرين وتصوراتهم للتخييل لا تعدو أن تكون ترديدا لمفهومه؛ إذ باستثناء ربط الزمخشري والسكاكي وابن الأثير والخطيب القزويني بين التخييل وأسلوب التصوير القرآني والحديثي، وتنبيه ابن الأثير على القيمة الإيحائية والوظيفة التخييلية لموسيقى الألفاظ والحروف، لا توجد أي إضافة تذكر عندهم، بل إن تصورهم للتخييل وتوظيفهم له لا يصل إلى عمق النظر ودقة التحليل اللذين بلغهما عند عبد القاهر الجرجاني.

وقد انتهى الرصد والمتابعة إلى استنتاج أن بالرغم من وعي البلاغيين العرب بالأهمية الجمالية للتخييل وقيمته الأسلوبية إلا أنهم لم يعتبروه عنصرا جوهريا في تحديد ماهية الشعر، إذ ظل تعريف قدامة بن جعفر هو المتداول بينهم، دون أن يعني ذلك أنهم يسمون شعرا كل قول موزون مقفى؛ فالشعر في تصورهم لا بد أن ينطوي على معنى بديع مخترع، وصورة جميلة مؤثرة. كما أنهم لم يربطوا بين التخييل والجانب الإيقاعي للشعر، وظلت القيمة الإيحائية للوزن الشعري وطاقته التأثيرية أمرا غير مطروق عندهم. ولعل السبب في ذلك يعود إلى الارتباط الوثيق لأبحاثهم بموضوع الإعجاز القرآني. ومعلوم أن الدارسين لهذا الموضوع كانوا يغفلون في أبحاثهم عنصر الإيقاع العروضي ولا يعتبرونه مكوناً رئيساً في جمالية الخطاب، وذلك حتى لا يماثلوا القرآن الكريم بالشعر.

ويبدو أن التحولات التي عرفها مفهوم التخييل عبر سيرورته التاريخية والمعرفية، كما أن التراكمات الدلالية والوظيفية التي ترسخت في مختلف استعمالاته التداولية ستدفع إلى تجاوز الرؤية التجزيئية التي طبعت كثيراً من استعمالاته، وستمكن من الرقي به إلى درجة التكامل النظري والمنهجي والتطبيقي مع فئة من البلاغيين استوعبوا التراث البياني عند العرب واستثمروا المقولات والتصورات الفلسفية والنفسية والجمالية عند الفلاسفة المسلمين.

■ ■ ■








الفصل الرابع
تكامل مفهوم التخييل في البلاغة المعضودة بالمنطق

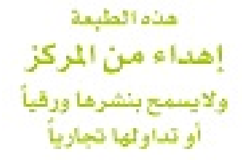
تقديم

لقيت التصورات النظرية والأحكام الجمالية التي صاغها فلاسفة الإسلام وحددوا بها ماهية التخييل الشعري وخصائصه الوظيفية وأساليبه الإيحائية عناية خاصةً واهتماما بليغا لدى بعض البلاغيين والنقاد العرب، الذين انطلقوا منها واعتمدوها مرجعا نظريا للتفكير في العملية الشعرية، وتحليل تجلياتها الإبداعية ومميزاتها الفنية ووظائفها الجمالية، فقامت كتبهم على أساس تطبيق مقولات شراح أرسطو الفلسفية والمنطقية، ومباحثهم النفسية والشعرية والموسيقية على قضايا النقد والبلاغة.

والمقصود بالبلاغيين الذين تأثروا بالفلسفة: المُطَرِّف ابن عميرة (ت٦٥٨هـ) وحازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ) وأبو الطيب الرُنْدِي(ت٦٨٤هـ) وابن البناء المراكشي (ت٧٢١هـ) والقاسم السجلماسي (ت حوالي ٧٣٠هـ) .

تتحدد القواسم المشتركة التي تجمع هؤلاء وتميزهم عن غيرهم من البلاغيين العرب الآخرين في كونهم انتموا إلى مجال جغرافي واحد، وعاشوا في اللحظة التاريخية نفسها، وانطلقوا من أصول نظرية ومرجعيات فكرية متماثلة؛ ذلك أنهم ينتمون إلى ما يصطلح عليه في الأدبيات التاريخية بـ«الغرب الإسلامي»، وهي منطقة تطلق على بلاد الأندلس وأقطار الشمال الغربي لإفريقيا (المغرب والجزائر وتونس). وقد عاشوا خلال القرنين





الهجريين السابع والثامن، وتتسم هذه المرحلة من تاريخ النقد والبلاغة العربيين لدى الباحثين المحدثين بفتور الدراسات البلاغية وتراجعها في المشرق العربي[١]. كما أنهم اشتهروا بين معاصريهم والمترجمين لهم بميلهم إلى العلوم العقلية وحسن اطلاعهم على الشروح والتلاخيص العربية للكتب الأرسطية. ولعل أبرز الشواهد الدالة على هذا الأمر قول السيوطي (ت٩١١هـ) عن حازم القرطاجني بأنه: «يضرب بسهم في العقليات، والدراية أغلب عليه من الرواية»[٢]. ومخاطبة الآبلي (ت٧٥٧هـ) ابن البناء المراكشي حين قصده ليتعلم على يديه بقوله: «يا سيدي ما جئتك حتى حصلت علم المنطق وعلم الهندسة لأفهم بهما ما عندك.»[٣]

وفضلا عن ذلك، تميز أولئك البلاغيون بتوظيفهم الواسع والملحوظ لمفهوم التخييل في تصوراتهم وأحكامهم النقدية والبلاغية، فقد استثمروا مختلف الأحكام والتحديدات التي سادت قبلهم سواء لدى الرعيل الأول من البلاغيين العرب الذين وظفوا المفهوم، أم لدى الفلاسفة المسلمين، فصاغوا من كل ذلك مفهوما نظريا متكاملا للتخييل الشعري يمكن تسميته - بالنظر إلى خصوصية الزمن الثقافي لهذه المرحلة- باللحظة الثالثة لاشتغال مفهوم التخييل عند العرب.

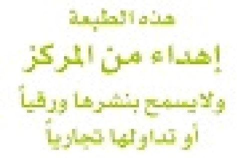
بيد أن توظيف مصطلح التخييل لدى أولئك البلاغيين لم يكن على مستوى واحد من العمق النظري والدقة المنهجية؛ فمنهم من تعمق في بحث المشكلات النظرية التي يطرحها، والتي تتصل بالأسس الإبداعية للعملية الشعرية وخصائصها الفنية ووظائفها الجمالية؛ ومنهم من اقتصر على تناول جانب واحد من جوانبه النظرية والجمالية، ولذلك ستميز هذه الدراسة بين مستويين لتوظيف مفهوم التخييل في هذه اللحظة: فأما المستوى الأول فتسميه: تكامل المفهوم، وتقصد به مختلف التصورات التي قدمها حازم القرطاجني، وأبرز بها ماهية التخييل ووظائفه الشعرية والجمالية ووسائله الإيحائية، والتي أصبح فيها المفهوم عنصرا كليا لمقاربة العملية الشعرية في علاقتها بالذات المبدعة لها، وبالوقائع والأحداث

١- انظر د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٢٧٢ - ٢٧٣، د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٦٤-٦٥.

٢- السيوطي: بغية الوعاة، ١/ ٤٩١.

٣- حط النقاب عن وجوه أعمال الحساب، الورقة ٣، مخطوط بالخزانة الحسنية تحت رقم ٨٥٦٣، نقلا عن رضوان بنشقرون: ابن البناء المراكشي، ص ١٠٠-١٠١.





الفاعلة في تشكلها، وبالبنيات اللغوية والإيقاعية المكونة لها، ثم بالذات المتلقية لها؛ وأما المستوى الثاني فتسميه: امتدادات المفهوم، وتعني به مجمل الأحكام والتصورات التي قدمها الرندي والسجلماسي ولسان الدين بن الخطيب بخصوص الطبيعة التخييلية للشعر، والتي استمدوها من الفلاسفة المسلمين أو من القرطاجني دون أن يضيفوا إليها -باستثناء بعض التطبيقات المحدودة- تصورات ذات قيمة نظرية جديدة.

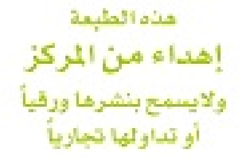
وتجدر الإشارة -قبل تناول هذين المستويين- إلى أن استلهام التصورات الفلسفية ومحاولة تطبيقها على قضايا النقد والبلاغة العربيين، كما أن استثمار البعد الفلسفي لمفهوم التخييل لم يبدأ مع أولئك البلاغيين، بل انطلق قبلهم بزمن بعيد؛ ففي القرن الرابع ألف أحمد بن سهل البلخي (ت ٣٢٢هـ) كتابا سماه: صناعة الشعر، وتشير كتب التراجم والفهارس إلى أنه «سلك فيه طريقة الفلاسفة»[١]. وفي القرن الخامس حاول الفيلسوف محمد بن الحسن بن الهيثم (ت٤٣٠هـ) التقريب بين الشعريتين العربية واليونانية بالمزج بين تصوراتهما ومبادئهما في: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ممتزجة من اليوناني والعربي[٢].

ولئن كان هذان النصان قد ضاعا ولم يصلنا منهما أي شيء، ويتعذر بذلك معرفة إن كان مصطلح التخييل قد ورد فيهما أم لا، فثمة نصوص أخرى تنتمي إلى لحظة تاريخية لاحقة ورد فيها هذا المصطلح بدرجات متفاوتة، وتحمل سياقات توظيفه وطبيعة المضامين الدلالية والنظرية التي ينطوي عليها على الاعتقاد أنه ذو أصول فلسفية. ولعل أول تلك النصوص قول ابن خفاجة الأندلسي (ت ٥٣٣هـ): «إنه يستجار في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل فيه: «إني فعلت» و«إني صنعت» من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخييل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب»[٣].

١- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ٣/ ٦٥-٦٦. السيوطي: بغية الوعاة، ١/ ٣١١.

٢- يدفع التشابه بين عنوان هذه الرسالة ورسالة الفارابي الأولى في الشعر إلى الاعتقاد بأنها لم تخرج عن التوجه العام الذي حكم المشروع الجمالي للفلاسفة المسلمين، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك كلمة «ممتزجة» في العنوان التي تشي بأن قصد الرسالة التوفيق بين شعريتي اليونان والعرب والجمع بينهما بالصورة التي تتميز بها قوانين الشعر المطلقة والمشتركة بين جميع الناس عن تلك الخاصة ببعض الأزمنة والحضارات.

٣- ابن خفاجة: الديوان، المقدمة، ص ١٠ - ١١.



فالتأكيد أن «التخييل» هو الخاصية المميزة للخطاب الشعري يندرج في سياق الرد على المواقف السلبية من الشعر التي تجهل حقيقته الجمالية وخصوصيته الفنية، وتقيمه بمعيار أخلاقي وفي ضوء صدق معانيه أو كذبها. ولذلك يرى ابن خفاجة أن غاية العملية الشعرية تحقيق التخييل في النفس دون النظر في تطابق صورها الفنية مع معطيات الواقع المادي أو خرقها لها. ولا يعدو هذا الموقف أن يكون تكرارا لتصور الفلاسفة المسلمين الذي يلحون فيه على أن التخييل هو المكون النوعي الذي يسم الشعر ويميزه عن غيره من أشكال الخطاب كما اتضح في الفصل السالف.

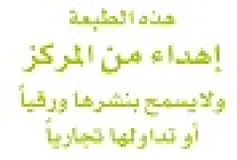
ويبدو أن ابن خفاجة لا يتبنى تصور أولئك الفلاسفة كاملا، لأنه -وبالرغم من إقراره بالقيمة الجمالية والوظيفية للتخييل في العملية الشعرية- لا يدخله في تعريفه للشعر، ويقتصر في ذلك على تحديد عناصره الشكلية فقط، ويتضح هذا الأمر في قوله: «والشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحرف روي»[(١)]، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنه لم يطلع بصورة مباشرة على كتبهم، وإنما وصلت إليه تلك الفكرة بطريق غير مباشر.

بيد أن الذي تبرز عنده الملامح الفلسفية لمفهوم التخييل بصورة واضحة هو ابن عميرة (ت ٦٥٨هـ)، وهو أحد معاصري حازم القرطاجني[(٢)]، ويعتبر بحق -حسب ما هو متوافر من مصادر- «أول» بلاغي حاول استثمار تصورات الفلاسفة المسلمين وأحكامهم، ومن ثم دراسة الأساليب البلاغية وتحليل مستوياتها الجمالية وضروبها الإيحائية في ضوء المفاهيم المركزية في شروحهم وتلاخيصهم لكتاب الشعر. ولذلك فقد احتلت مصطلحات «التخييل» و«المحاكاة» و«التغيير» مساحة واسعة في كتابه[(٣)]. إلا أنها لم تهيمن على المصطلحات البلاغية الأخرى الواردة لديه كما يتضح في الجدول الإحصائي الآتي:

١- ابن خفاجة: الديوان، المقدمة، ص ٩.

٢- انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٢-٣٧٣.

٣- انظر تلك المصطلحات في كتاب المطرف ابن عميرة: التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، ص ٥٥، ٥٧، ٦١، ٧٠، ٧٤، ٧٦، ١٠٨، ١١٢، ١٢٥، ١٣٣ - ١٣٥.



مصطلحات البلاغة في كتاب: التنبيهات	أعدادها	نسبها	
المحاكاة	٦	٪ ٥,٣٥	٨ مرات ٪٧,١٤
المشتقات الأخرى لمادة (حاكى)	٢	٪ ١,٧٨	
التخييل	٤	٪ ٣,٥٧	١١ مرة ٪٩,٨٢
المشتقات الأخرى لمادة (خيل)	٧	٪ ٦,٢٥	
التشبيه	٢٧	٪ ٢٤,١٠	٩٣ مرة ٪٨٣,٠٤
الاستعارة	١٩	٪ ١٦,٩٦	
المجاز	٢٠	٪ ١٧,٨٥	
الكناية	١٢	٪ ١٠,٧١	
التمثيل	٧	٪ ٦,٢٥	
التغيير	٦	٪ ٥,٣٥	
الوهم	٢	٪ ١,٧٨	

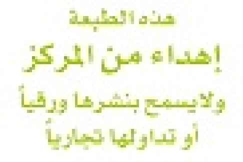
ويلاحظ الباحث في سياقات ورود مصطلحات: «المحاكاة» و«التخييل» و«التغيير» أن ابن عميرة كان يستلهم مقولات الفلاسفة المسلمين ويقتضب «من عبارات ابن سينا وابن رشد في كتابي «الخطابة» و«الشعر»»[١]، دون أن يضيف إليها شيئا جديدا، فالمحاكاة عنده وسيلة إيحائية من وسائل التخييل[٢]، وتضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من الأنواع البلاغية، يقول: «إن من المحاكاة ما يكون بالتشبيه، ومنها ما يكون بالاستعارة؛ ومحاكاة التشبيه محاكاة شيء بشيء بأداة من أدوات التشبيه، وذلك مثل كأن والكاف ومثل، وأخرى لا أداة فيها بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء، مثال الأول: [من طويل]

كَأَنَّ قُلوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا ويابِسًا   لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البَالي

١ – محمد ابن شريفة: «المقدمة»، ضمن ابن عميرة: التنبيهات، ص ٢٦.

٢ – ابن عميرة: التنبيهات، ص ١٣٣.





ومثال الثاني أن تقول: قلوب الطير هي عناب وحشف، وهذا التشبيه منه ما يكون بسيط كما يقال قمر وبحر ومنه ما يكون بمركب (...)»[1].

إذا كان واضحا أن هذا النص لا يعدو أن يكون تكرارا حرفيا لكلام ابن سينا عن أنواع المحاكيات بشواهده الشعرية الدالة عليها[2]، فإن اقتضاب ابن عميرة من نصوص الفلاسفة يظهر كذلك في تصوره للخصائص الجمالية التي تجعل القول مخيلا، وهي الخصائص التي يجملها في خرق الدلالات المألوفة وتأليف الكلام بألفاظ سلسة ومعاني دقيقة وواضحة، وتشكيل صور فنية بديعة وجديدة، ويتبدى ذلك في قوله: «إن القول يكتسب رونقا بأن لا يستعمل على وضعه الأصلي، بل بأن تعين دلالته، وذلك لأن اللفظ علامة على المعنى ومن تمامه وكماله أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»[3].

وما يشير إليه هنا يعني أن لطريقة صياغة البنية اللغوية للنص الشعري أثرا فعالا في عملية اندماج المتلقي في عالمه الفني وسياقه التخييلي، إذ بقدر ما تكون كلماته وتراكيبه وأساليبه منسجمة ومتناسبة، ومغايرة للاستعمالات العادية والمألوفة للغة التواصل اليومي، يكون أكثر تأثيرا في النفس وتحريكا لخيالاتها وانفعالاتها. ويرى ابن عميرة أن جمالية التخييل الشعري وطاقته التأثيرية تتحققان بـ «التغيير» (الإبدال) والتناسب[4]، وهما مصطلحان اطردا بصورة لافتة لدى ابن سينا وابن رشد، كما اتضح في الفصل الرابع من هذا الكتاب. يقول ابن عميرة في هذا السياق: «إن التأثير الذي للألفاظ يكون بالتغيير (...) ويكون أيضا بأن يوجد لأجزائها تناسب، والتناسب يكون بمشاكلة ومخالفة، والمشاكلة منها التام والناقص، وقد تكون بحسب اللفظ نفسه، وتكون بحسب المعنى، أما مناسبة المشاكلة التامة فاتفاق في جوهر اللفظ وتصريفه، أو في التصريف»[5].

١- ابن عميرة: التنبيهات، ص ١٣٤.

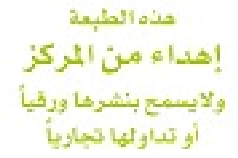
٢- قارن هذا النص برسالة ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٦، ١٨-١٩، ٢٣.

٣- ابن عميرة: التنبيهات، ص ٥٥، قارن هذا النص بكتاب ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٢.

٤- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ٣٧.

٥- المطرف ابن عميرة: التنبيهات، ص ١٠٨.



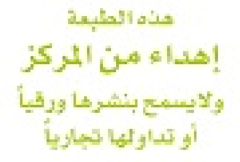


وكما هو شأن النصوص السابقة، يكشف هذا النص أن عملية انتقال مفهوم التخييل -وغيره من المصطلحات التي ارتبط بها- من السياق الفلسفي إلى مباحث البلاغة العربية المعضودة بالمنطق والمتأثرة بشـروحات كتابي أرسطو: في الشعر والخطابة كانت محدودة، ولم تخرج عن إطار الترديد الحرفي لمقـولات الفلاسفة المسلمين وتصوراتهم؛ إذ لا يجد الباحث أي إضافة أو صياغة تمضي في اتجاه استثمار تلك المقولات، والإفادة منها في قراءة التراث البلاغي والنقدي، فتعيد بناء قضاياه وتصوراته بصورة نسقية.

ويبدو أن الأمر قد ظل كذلك حتى مجيء حازم القرطاجني الذي استطاع بفضل استيعابه للبلاغة والنقد العربيين، وتشبعه بمباحث الفلاسفة المسلمين في الشعر والخطابة والنفس والموسيقى أن يعمق وعيه بالأساس الخيالي للشعر، وأن يصوغ مفهوما متكاملا للتخييل .

■■■



المبحث الأول
تكامل مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني

تمهيد

يمثل حازم القرطاجني في الصيرورة التاريخية والاصطلاحية لمفهوم التخييل لحظة نضجه وتكامل عناصره الجمالية ومحدداته النظرية؛ فقد تابع التأصيل النظري للمفهوم، وتشبع بآليات المنطق الفلسفي والبحوث الشعرية والموسيقية والنفسية لشراح أرسطو، واستلهم أحكام أئمة البلاغيين والنقاد وتصوراتهم للخصائص الإبداعية والفنية للخطاب الشعري، ولوظائفه التداولية وآثاره النفسية، فصاغ من ذلك مفهوما دقيقا وشاملا للتخييل، يحيط بمراحل تخلق العملية الإبداعية وبخصائصها الإدراكية والتعبيرية، ثم بأشكال تفاعل ذهنيتي المبدع والمتلقي الخياليتين، ومستويات تقاطعهما في صميم العالم الإيحائي للنص الشعري.

معنى ذلك، أن تصوره للتخييل كان وليد أصول ثقافية غنية ومتنوعة، تتداخل فيها العلوم العربية الأصيلة والعلوم الدخيلة، وأنه لا يمكن -بأي حال من الأحوال- إدراك خصوصية تصوراته وقيمتها العلمية ما لم يع الباحث هذا التداخل والتكامل، دون إغفال تجربته الشعرية التي مكنته من فهم بعض غوامض الشاعرية، وتفسير كثير من أسرارها الإبداعية والجمالية[1].

ومن الجدير بالإشارة في هذا السياق أن مفهوم حازم للتخييل يندرج ضمن مشروعه النظري العام الذي ينشد «فلسفة البلاغة العربية»[2] بالتمييز بين قضاياها وأحكامها الكلية والجزئية. ولذلك فهو يركز -استنادا إلى مقولات المنطق الأرسطي وآلياته النظرية والتحليلية- على العناصر الجوهرية الثابتة في النص الشعري، ويميزها عما هو عارض ومتغير فيه. ويسمي حازم هذه الفلسفة الجديدة التي تمزج الموروث البلاغي بالعلوم الفلسفية بالبلاغة المعضودة

١- يعتبر حازم القرطاجني من أبرز النقاد العرب الذين جمعوا إلى جانب العلم بالشعر القدرة على نظمه والبراعة فيه. وله في ذلك ديوان شعري جمعه وأخرج قصائده ومقطعاته محمد الحبيب بلخوجة.

٢- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٩٣.



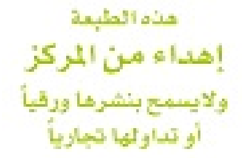
بالأصول المنطقية والحكمية[1]. وقد نتج عن هذه «البلاغة الجديدة» رؤية عميقة للعملية الشعرية وتصور كلي لأسسها الإبداعية والنفسية ومقوماتها الجمالية والفنية، فاحتل فيها مفهوم التخييل قيمة هامة ومساحة واسعة، وصار أداة لمقاربة قضاياها وأحكامها وتقييمها، وهذا ما يفسر هيمنته الملحوظة -إلى جانب مصطلح المحاكاة- على كل المصطلحات البلاغية والنقدية الأخرى الواردة في كتاب المنهاج كما يتضح من الجدول الإحصائي الآتي:

المصطلحات البلاغية في المنهاج	أعدادها	نسبها
المحاكاة	٢١٨ مرة (٣٠,٦٦٪)	٢٩٧ مرة (٤١,٧٩٪)
المشتقات الأخرى لمادة (حاكى)	٧٩ مرة (١١,١١٪)	
التخييل	١١٢ مرة (١٥,٧٥٪)	٢٩١ مرة (٤٠,٩٢٪)
المشتقات الأخرى لمادة (خيل)	١٧٩ مرة (٢٥,١٧٪)	
التشبيه	٥٨ مرة (٨,١٥٪)	٨٨ مرة (١٢,٣٧٪)
المشتقات الأخرى لمادة (شبه)	٣٠ مرة (٤,٢١٪)	
التمثيل	١٤ مرة (١,٩٦٪)	١٧ مرة (٢,٣٩٪)
المشتقات الأخرى لمادة (مثل)	٣ مرات (٠,٤٢٪)	
الاستعارة	٥ مرات (٠,٧٠٪)	١٨ مرة (٢,٥٣٪)
المجاز	٥ مرات (٠,٧٠٪)	
الكناية	٨ مرات (١,١٢٪)	

يبين هذا الجدول الهيمنة الواضحة لمصطلحي المحاكاة والتخييل ولمشتقاتهما في كتاب المنهاج، إذ تكرر ورودهما أكثر من ٨٢٪، بينما لم تتعد المصطلحات الأخرى نسبة ١٧,٢٦٪. وهذا أمر هام، لأنه يتماثل من جهة مع شروح الفلاسفة المسلمين لكتاب

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٣١، ٢٤٤، ٢٥٩.





الشعر التي هيمن فيها مصطلحا المحاكاة والتخييل على كل المصطلحات الأخرى إلى حد قاربت فيه نسبة ورودهما لديهم نسبة ورودهما لدى حازم[١]، ولأنه يبرز من جهة أخرى أن هذين المصطلحين يمثلان «أس هذا الكتاب وعمدته»[٢]، وأنهما جزء لا يتجزأ من مفهوم شعرية الخطاب عنده[٣]؛ مما يعني أنه يتناول مختلف عناصر الشعر، ويحلل مشكلاته الإبداعية وقضاياه الجمالية باعتبار طبيعتها المحاكية ووظيفتها التخييلية.

فما معنى «التخييل» عند حازم؟ وما خصائصه الجمالية ووظائفه الشعرية والسيكولوجية؟ وما نوع علاقته بالمحاكاة والأنواع البلاغية وبقضية الصدق والكذب في الشعر؟ ثم ما وسائله الإيحائية والتمثيلية؟ وهل اكتفى فعلا القرطاجني بترديد تصورات الفلاسفة المسلمين؟ أم أنه أسهم في تأصيل مفهوم التخييل وإغناء محتواه النظري؟

١- ماهية التخييل ومهمته:

يندرج مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني في سياق تصور نظري شامل وعميق للعملية الشعرية، ينشد مقاربتها من مختلف الجهات الفاعلة في عملية إنتاجها، أي من جهة طبيعة علاقتها بالواقع الموضوعي، وأشكال تفاعلها مع ظواهره وأشيائه؛ ومن جهة مستويات تخلقها النفسي، وأساليب تشكلها اللغوي والجمالي؛ ثم من جهة طرق تحريكها لخيالات المتلقين وإثارتها لانفعالاتهم.

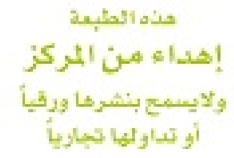
ومن ثمة، ففهم ماهية التخييل وإدراك خصائصه الفنية ووظائفه الجمالية أمر لا ينفصل عن دراسة النص الشعري وتحليل بنياته اللغوية والتركيبية والدلالية في ذاتها وفي علاقتها بعضها ببعض، وهذا ما يستشف من التعريف الدقيق والشامل الذي حدد فيه ماهية التخييل ووظائفه النفسية والجمالية، يقول: «التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المُخيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[٤].

١- أنظر ص ١٢٦-١٢٧ من الكتاب.

٢- د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ٨، وانظر أيضا ص ١٠٠.

٣- مجدي توفيق: مفهوم الإبداع الفني، ص ٢٦٢، انظر أيضا محمد الولي: الصورة الشعرية، ص ١٤٢.

٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.



فالتخييل –حسب هذا التعريف– هو عملية تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي، ونشاط فني يندمج فيه المتلقي –ذهنيا وعاطفيا– في العالم الخيالي للنص الشعري، وينفعل بالمعاني الإيحائية التي يتضمنها وبطرق التعبير عنها؛ فحين تقع في خيال الشاعر صور لمعطيات مادية ذات محتوى وهمي، ويكتمل وعيه الخيالي بها، يصوغها –وفق طريقة انفعاله بها ونتيجة لذلك– في البنية اللغوية المناسبة لها، وينشرها بين الناس لكي تثير في نفوسهم وخيالاتهم الرؤى الجمالية والانفعالات العاطفية ذاتها التي عاشها الشاعر في تجربته الإبداعية. ومن ثمة فـ «الخيال هو وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولا وجود التخيل لظلت القصيدة صورا ميتة لا تجد طريقا إلى تمثلها والانفعال بها»[(١)].

ويشمل التخييل عند حازم كل مكونات الخطاب الشعري، إذ لا يمكن «أن نتحدث عن أي عنصر من عناصر الشعر بمعزل عن التخييل»[(٢)]. فالتخييل يتم بالألفاظ بما هي محض أصوات، وبالمعاني، وبالتراكيب والأساليب، وبالإيقاعات العروضية، ومن الواضح أن هذا التصور مستمد من تقسيم ابن سينا لوسائل التخييل إلى أربعة مستويات كما اتضح سابقا[(٣)].

ويبدو أن حازما تشبع كثيرا بتصور ابن سينا الذي يعتبر التخييل محور العملية الشعرية والملمح المميز لكل مكوناتها وعناصرها، ولذلك قسم كتابه إلى أربعة أقسام: الألفاظ والمعاني والمباني والأساليب، وتناول في كل واحد منها خصائصه الجمالية ووظائفه التخييلية؛ ويبدو ذلك جليا في تعريفه للتخييل، وفي قوله كذلك: «والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظام والوزن»[(٤)].

وإذا كان هذا الأمر يدل على أنه أفاد من تراث الفلاسفة المسلمين، وخاصة شروح الفارابي وابن سينا لكتب أرسطو، فإنه لا يعني أنه اكتفى بترديد مقولاتهم وتصوراتهم،

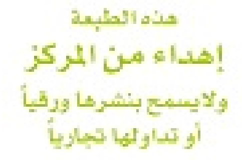
١– د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص٩٥، ص ٩٨. أنظر أيضا عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٩٨.

٢– د. عبد الحميد جيدة: التخييل والمحاكاة، ص ٢٠٠.

٣– ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣، أنظر ١٥١ ، ١٥٣–١٥٤ من هذا الكتاب.

٤– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.





أو «أن فضله ينحصر في إجادة الشرح والتفسير دون أن يكون قد أتى بمبدأ جديد، أو ملاحظة جديدة»[1]! فحازم كانت له رؤية جمالية خاصة وعميقة لقيمة الخيال وأثره في تكوين العمل الشعري[2]، وهي رؤية مكنته من الاهتداء إلى تصورات دقيقة وملاحظات نافذة، أبرزها أنه استدرك «القصور» الملحوظ في تعريفي الفارابي وابن سينا للتخييل المتمثل في تركيزهما على غايته الوظيفية على حساب توضيح طريقة إسهام المكونات اللغوية والتركيبية والإيقاعية للشعر في تحقيق الأثر التخييلي، كما أنه صاغ تصورا كليا للتخييل يلم بمختلف الجهات الأربع الفاعلة فيه والمشكلة له، «وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له»[3].

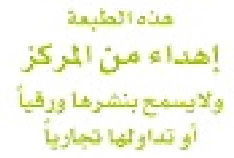
معنى ذلك، أن تعريفه للتخييل يدل على أنه استقصى مختلف جوانبه الدلالية ومستوياته الفنية، واختزلها بلغة مكثفة وضمن علاقات مترابطة ومتفاعلة، فلم يتناول أحدها بمعزل عن الأخرى، ولم يعرف التخييل باعتباره انفعالا كما هو الشأن بالنسبة إلى الفارابي وابن سينا، ولكنه ربط هذا الجانب بالأسس السيكولوجية للعملية الشعرية التي تتصل بملكات الإدراك الباطني، وبخصائصها الإبداعية والإيحائية، وبالمكونات الأسلوبية للغة الشعرية، فاعتبره تمثيلا فنيا يثير صورا خيالية في الذهن، فتؤثر في النفس وتحملها على الانسياق لمقتضاها التخييلي.

وتتجلى أهمية هذا المسلك في أنه لا يفصل الأساس التشكيلي للنص الشعري وطابعه الإيحائي عن بعده الوظيفي؛ لأن التخييل وقبل أن يكون إثارة جمالية لانفعالات المتلقي، هو عملية تمثيل فني للواقع والأشياء بأسلوب بديع وعجيب، وما لم تحصل عملية التمثل الذهني فلن يتحقق الانفعال النفسي. وهذا ما حرص حازم على ترسيخه في ذهن قارئ تعريفه للتخييل، ولذلك استهله بعبارة «أن تتمثل للسامع» وختمه بدالي «الانبساط والانقباض».

١- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٨٤. انظر أيضا د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٧٥.

٢- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٩٨.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٤٦. انظر بهذا الصدد د جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٩٨.



١-١: التخييل والحس

تحيل العبارة التي استهل بها حازم تحديده للتخييل على تعريف الفارابي للشعر بأنه هو التمثيل[١]، ومن ثمة فهي تندرج في سياق تأكيد الطابع الحسي للتخييل، باعتبار قدرته على تشكيل مواضيع فنية وإثارتها في الأذهان كما لو كانت ماثلة في الأعيان، ولذلك فقد تواتر بشكل لافت مصطلح الصورة في تعريفه. بيد أن توظيف هذا المصطلح لا ينحصر في إطار الدلالة على مجرد الشكل أو الصياغة الجمالية للمواضيع الشعرية فحسب، كما كان الشأن عند النقاد والبلاغيين الذين وظفوه في معرض حديثهم عن الخاصية الإيحائية للشعر[٢]، ولكنه أصبح ينطوي على «دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي، غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالا وثيقا بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر»[٣].

والعلاقة بين التخييل والحس علاقة واضحة ووطيدة في تصور حازم، لأن الصور والمعاني الشعرية لا تستطيع تحريك الخيالات والمشاعر إلا إذا مثلت تخاييلها بالمعطيات المادية المدركة بالحس، أو بما يكون متعلقا تمثله بإدراك الحس، يقول مبرزا ذلك: «إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس. والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد. فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده»[٤].

معنى ذلك، أن الحسية صفة ملازمة للتخييل الشعري، إذ بدونها يفقد خصائصه الجمالية ويفشل في تحقيق وظائفه التأثيرية. ومن ثمة «فلا مجال فيه للمجردات المفارقة للحس أو



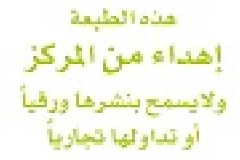

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥١.

٢- أمثال الجاحظ: الحيوان، ٣/ ١٣٢، العسكري: ديوان المعاني، ٢/ ٨٨-٨٩، الصناعتين، ص ٥٩، الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١١٩.

٣- د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٩٩.

٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٨.





المدركات التي أدركناها بغير الحس، ما لم تعالج هذه المجردات أو المدركات معالجة تصلها بالحس، وتباعد بها عن التجريد المحض»[١].

وليس في قول حازم بتبعية التخييل للحس أي إضعاف لعنصر الخيال أو تقييد لحركته الذهنية ونشاطه الإبداعي كما ذهب إلى ذلك عصام قصبجي[٢]، ولكنه ينطلق في ذلك من تصور هام تمتزج فيه المباحث النفسية بالتصورات البلاغية مؤداه: أن كل التخاييل الإنسانية -جمالية كانت أم عادية- لا يمكنها أن تتشكل إلا على أساس المعطيات المادية القائمة في الحس، وأن الرؤية شرط لازم للتخيل، لأن من لاحس له لا يمكنه على الإطلاق أن يستحضر بخياله الذهني صور المعطيات الإدراكية، كما لا يمكنه أيضا أن يتخيل موضوعا غير واقعي. وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد أوضحوا هذه المسألة بتفصيل في مباحثهم النفسية، فمما لا شك فيه أن حازما اطلع على كتبهم ورسائلهم في هذا المجال، واستفاد منها كثيرا.

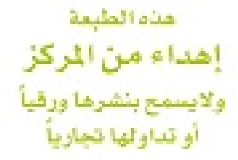
بيد أن تبعية التخييل للحس لا تعني في تصوره أن الصور الفنية التي يشكلها الخيال الشاعري يجب أن تكون مماثلة لظواهر الواقع العيني ومطابقة لطبيعتها المادية وخصائصها الحركية، فالتخييل رؤيا جمالية للذات والعالم يتحرر بها الشاعر من الطرق الإدراكية المعهودة والمحدودة في النظر إلى الأشياء في علاقتها بذاتها وبالإنسان، ليكشف تشكلاتها المتناغمة والساحرة وإيحاءاتها البديعة الثاوية خلف مظاهرها الخارجية، وهي تشكلات وإيحاءات لا يمكن للإنسان أن يشعر بها إلا إذا خرق حدود إدراكه السطحي للأشياء، وركز نظره وتأمله على الجوانب التي يغفلها عادة. وكون التخييل الشعري كذلك معناه «أنه لا ينسخ المدركات، بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها، مكتشفا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة»[٣].

ويرى حازم أن الخاصية الجمالية للتخاييل الشعرية تتحدد في كونها تشكل معاني جديدة وصور غريبة لم تدرك من قبل، سواء كان موضوع تلك الصور والمعاني حاصلا في الوجود أم غير قائم فيه، وهو ما يعبر عنه بقوله: «ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

٢- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٩٥.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٧.



الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما»[١].

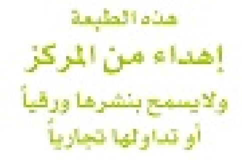
فالعلاقة بين الشعر والعالم المادي تقوم على التمثيل والإيحاء، إذ يعيد الشاعر تصوير المدركات المادية أو يبتكر أشياء وهمية لا وجود لها في الواقع المحسوس، ولا تخلو العملية التخييلية في الحالتين معا من إبداع وخلق، لأنه مثلما يحتاج في المستوى الأول الذي يتعلق بخلق أشياء وهمية إلى أن يتخلص من الواقع الحسي ويتحرر من طرائق انتظام أشيائه وتمايزها، كذلك يحتاج في المستوى الثاني الذي يتعلق بتصوير الأشياء الموجودة ووصفها في ذاتها ولذاتها إلى أن يعمل فكره ويحرك قواه الخيالية ليبرزها بمظهر جميل أو قبيح، وذلك بتغليب جوانبها الإيجابية إن كانت الغاية هي التحسين، أو تضخيم جوانبها السلبية إن كانت الغاية هي التقبيح، يقول بهذا الصدد: «إذا خيل لك الشيء بالأقاويل المحاكية له فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قبح بأقاويل تخيل لواحقه وأغراضه التي بها علقة الأغراض، ومحاسن الشيء ومساويه راجعة إليه. فإذا حوكي الشيء بصفاته أو ما هو مثال لصفاته تصور بما يرجع إليه وبما له علقة بالأغراض مما يرجع إليه أو ما هو مثال لما يرجع إليه»[٢].

وما يقوله حازم هنا يدل على أن عملية التخييل في تصوره تتداخل مع فعل المحاكاة وتقوم عليه، إذ لا يمكن للشاعر أن يخيل للنفس ويمثل في الذهن موضوعا خارجيا إلا إذا حاكاه بصفاته وعوارضه الذاتية أو بما يشبه تلك الصفات والأعراض.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المحاكاة المباشرة التي تصور الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثلها في الأذهان على ما هي عليه في الواقع العيني لا تنطوي في تصوره على معنى التقليد والنقل الحرفي للعالم، بل إنها لا تخلو من إبداع وابتكار، لأن الشاعر حين يصور معطى إدراكيا مشهورا بلواحقه وأعراضه الذاتية المعروف بها، ويجرده من علاقاته الطبيعية والمادية مع المعطيات الإدراكية الأخرى التي يرتبط بها، فإنه يرمي بذلك إلى أن يركز انتباه متلقيي شعره عليه في ذاته ليستشعروا عناصر الجمال والإمتاع الكامنة فيه، والتي يصعب تمثلها دون فصله عما سواه. وهذا ما يقصده بقوله: «إن الأقاويل الشعرية ربما كان التحرك

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٠.

٢- نفسه.



لما يتخيل من محاكاتها أشد من التحرك لمشاهدة الشيء الـذي حوكي، وابتهاج النفس بما تتخيله من ذلك فـوق ابتهاجها بمشاهدة المخيل»[١].

ويعود السبب الذي يجعل النفس تبتهج وتتأثر بالصور المخيلة للأشياء المادية أكثر مما تبتهج وتتأثر برؤيتها المباشرة لها إلى انشدادها الغريزي للمحاكاة والتخييل، ذلك أنه «لما كانت النفوس جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان (...) اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية، سواء كان الأمـر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقـة، أو كـان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصر في طلبـه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك، فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل غير مقصر عن إيثاره أو تركه انقيادا للرؤية»[٢].

ولا شك أن ما يقوله حازم هنا مستمد من تصورات الفلاسفة المسلمين، وهو محاولة لتفسير جمالية الصور البلاغية على أسس نفسية، وبالنظر في نوع علاقة تخاييلها بالواقع المادي من حيث خرقها لمعطياته وأشيائه الحسية أو مطابقتها ومماثلتها لها.

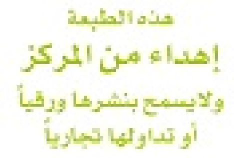
ولئن اتضح فيما سبق أن التخاييل الشعرية التي تصور الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثلها في الأذهان على ما هي عليه في الواقع العيني ليست نسخا مكررة لمعطيات الحس، ولكنها صور جمالية تنطوي على رؤى إبداعية جديدة، فإن هذا الأمر يبرز بجلاء حين يتجاوز الشاعر محاكاة الأشياء بصفاتها الذاتية إلى محاكاتها بصفات أشياء مغايرة لها في الطبيعة المادية والخصائص الحركية، إذ تتسع أمامه في هذا المستوى من التصوير والمحاكاة ضروب الإبداع، وتتشعب أمامه سبل التخييل، ويعبر عن هذا التصور بقوله: «إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه، وهي أكثر جدة وطراءة منها، فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه»[٣].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص١٢٦-١٢٧.

٢- نفسه، ص١٢٦.

٣- نفسه، ص١٢٩.





تتأتى القيمة الجمالية لهذا النوع من المحاكاة من اتساع مداه التخييلي، لأن الحركة الإبداعية لقوى الشاعر الخيالية تتحرر فيه من قيود الحس، فيتمثل خياله أشياء وهمية لا وجود لها في الواقع المادي ولا سبيل لتمثلها بالإدراك الظاهري، بل لابد من إعمال الفكر والخيال للشعور بصورتها ومعناها الإيحائي. ويرى حازم أن التخييل الشعري في هذا النوع من المحاكاة يجب ألا يتجاوز الحدود المعقولة والمقبولة في التصوير فيغلو في وصف الأشياء والمعطيات الحسية ويخرج بها «عن حد الإمكان إلى الامتناع والاستحالة»[١]، لأن شرط الانتقال «من بعض هذه المعاني الذهنية إلى بعض أن يكون ذلك غير خارج عن الهيآت التي وقعت للعرب في النقلة من بعض ذلك إلى بعض»[٢].

ويكتسي هذا القول قيمة بالغة، لأنه يشي بتصور هام مؤداه أن النشاط الإبداعي للخيال الشاعري يتشكل ضمن المسافة الإدراكية الممتدة بين الحس والعقل، وأن على حركته الذهنية ألا تتجاوز حدودهما وتخرقها. ولا يخفى أن هذا التصور مستمد من مباحث علم النفس القديم التي تشبع بها حازم، والتي ترى أن قوى الخيال الذهني تتوسط بين الحس والعقل، وأن عملها يتصل بهما «فتأخذ عن الحس معطياتها أو مادتها الخام، وتعيد تشكيلها أو التأليف بينها، متأثرة بانفعالات الشاعر، لكن في رعاية العقل الذي يوجه مسار عملية التخيل، ويضبطها ضبطا يتناسب مع طبيعة المحاكاة، باعتبارها تشكيلا للأشياء الموجودة في الأعيان، لا يخرج -في النهاية- عن الممكن أو المحتمل بالضرورة»[٣].

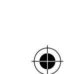
ومعنى ذلك، أن التخييل الشعري حر في تعامله مع موضوعات إبداعه وطرائق تشكيله لها «لكن من خلال مجموعة من القيود يفرضها إطار القيم التي تشد إليه المحاكاة كلها، على مستويات متعددة منها المعايير الأخلاقية، وقواعد العقل الثاقب، والاستجابة إلى الأصول الكبرى التي صنعتها تقاليد الشعراء الفحول»[٤]، والتي تقتضي أن تكون التخييلات الشعرية ذات طبيعة تمثيلية، بحيث تصور الأشياء المدركة بالحس أو الخيال أو الوجدان أو

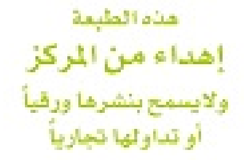
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٦.

٢- نفسه، ص ١٧.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٢.

٤- نفسه.





العقل بما يكون دليلا على حالها من هيئات الأحوال المطيفة بها واللازمة لها «حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد.»[١]

ويبدو أن حازما كان حريصا على تأكيد هذا التصور الذي يربط جمالية التخييل الشعري بقدرته على التقديم الحسي للصور والأفكار، ولذلك أردف -في تعريفه للتخييل- كلمة الشاعر بصفة المخيِّل. وإذا كان هـذا الأمـر يعني أن استجابة المتلقي للشعر وتفاعله الجمالي معه لا يمكن أن يتم إلا إذا كانت صوره ومعانيه الإيحائية ذات قدرة على تحريك الخيالات والانفعالات النفسية، فإنه يندرج في سياق التمييز بين الشعراء الذين يستحقون فعلا صفة الشاعرية، لأنهم يمتلكون قدرات فريدة على الإبداع في اللغة، ولأن شعرهم يقوم فضلا عن الوزن والقافية، على تخيل معاني جديدة وأشياء بديعة؛ والشعراء الذين ليس لهم من الشاعرية إلا الاسم، والذين لا تعدو قصائدهم أن تكون كلاما منظوما معقودا بوزن وقافية[٢].

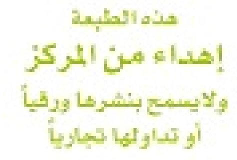
ومثلما ميز حازم بين الشاعر المخيل والناظم للقول بدون تخييل، ميز كذلك بين متلقيي الشعر، فأكد أن الشعر لا يحقق أثره التخييلي إلا عند من حصل له الاستعداد النفسي للانسياق إليه والتفاعل الجمالي معه؛ أما من لا يعير الشعر أي اهتمام، ولا يؤمن بجدواه وقيمته الوجودية والنفسية، فلا يمكن أن يؤثر فيه وأن يحرك مشاعره حتى ولو بلغ أعلى درجات الحسن والجمال[٣]. ومن ثمة فكلمة السامع الواردة في تعريفه للتخييل لا تشمل كل متلقيي الشعر، ولكنها مقصورة على الفئة التي تكون مهيأة نفسيا وذهنيا للاندماج في العالم الخيالي للقصيدة، ونلمس ذلك في قوله: «وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها.(...) فتحرك النفوس للأقوال المخيَّلة إنما يكون بحسب الاستعداد (...) والاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهـوى (...) والاستعداد الثاني هو أن تكون

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٨، انظر أيضا ص ٢٩ - ٣٠.

٢- نفسه: ص ٢٦ - ٢٨.

٣- نفسه، ص ١٢١، ١٢٤.





النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة»[١].

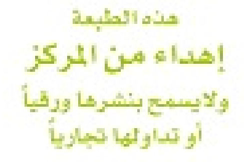
وتدل كلمتا «الانبساط والانقباض» اللتان يختم بهما تعريفه للتخييل على أن مدار هذا المفهوم تقبيح الأشياء أو تحسينها في ذهن المتلقي بالصورة التي تفضي به إلى التأثر بها إيجابا أو سلبا؛ فالتخييل، باعتباره تمثيلا فنيا، نشاط تصويري يحاكي ظواهر العالم المادي وأشياءه التي لها علاقة بالإنسان، فيشكلها بمظهر جميل وممتع يحببها إلى النفس فيحملها على الانشداد إليها والتعلق بها، أو يصورها بمظهر قبيح فتعافها النفس وتنفر منها، يقول: «ويشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه، وأن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه أيضا»[٢].

وقد ركز حازم في منهاجه على هذا الفهم الوظيفي للتخييل الشعري «فانتهت عناوين جميع المناهج (الأبواب) التي ينقسم إليها بعبارة «من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها»، ولم يفلت من هذه العبارة منهج واحد»[٣]. ويعود هذا الأمر إلى تصوره أن للشعر مهمة جمالية وغاية أخلاقية في حياة الناس، وأن تحسيناته للأشياء أو تقبيحاته لها تستهدف تحريك انفعالاتهم العاطفية ودفعهم إلى اتخاذ مواقف سلوكية منها، ويتضح ذلك في قوله: «أما طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحاتها بالمحاكاة فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده»[٤].

ويرى حازم أن وقوع التحسينات والتقبيحات في التخاييل الشعرية يتم -حسب الغاية الجمالية المستهدفة- عن طريق ثلاث وسائل: «محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢١ - ١٢٢.
٢- نفسه، ص ١١٣.
٣- مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني، ص ٢٥٠.
٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٦.



مطابقة»[١]، وأن النوعين الأولين يتفرعان إلى أربعة أقسام؛ فمحاكاة التحسين تحسن الحسن أو القبيح، ومحاكاة التقبيح تقبح الحسن أو القبيح[٢].

ويشي قيام التخييل الشعري على أساس عمليتي التحسين والتقبيح بأن فاعليته الجمالية تتصل بالسلوك الإنساني، وتتحدد بمدى قدرته على تعديل الأفعال والمواقف الناتجة عنه أو تغييرها إلى نقيضها، وتتحقق هذه الغاية حين يمثل الشاعر موضوعه الأصلي بالصفات المادية والمعنوية لموضوع آخر أشد قبحا أو أشد حسنا منه «فتسري صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى الموضوع الأصلي، فيميل إليه المتلقي أو ينفر منه، بعد أن يقوم- دون أن يعي- بعملية «قياس» تدعمها المماثلة، ويقويها المبدأ القائل إن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر»[٣].

ومما تجدر ملاحظته في هذا السياق أن التقسيمات السابقة لأنواع المحاكيات، والتي تمثل جانبا هاما من مفهوم التخييل عند حازم غريبة عن الشعرية الأرسطية، لأن التمثيل الذي يشكل جوهر مفهوم المحاكاة في كتاب الشعر يقوم -كما اتضح سابقا- على أساسين هما تحسين الحسن حتى يبدو بصورة فاضلة وكاملة، أو تقبيح القبيح حتى يبرز بمظهر وضيع ودنيء، ولا يمكن عكس إحدى هاتين المحاكتين بأي شكل من الأشكال، لأن الأمر يتعلق بتصوير أخلاق الأبطال والأسياد و«الآلهة» وتمثيل طبائعهم السامية والنبيلة بأسلوب مناقض لأخلاق العبيد وعامة الناس. وذلك بغاية تحبيب الأخلاق النبيلة إلى النفس وحثها على نشدانها والاقتداء بها، وفي المقابل تكريهها من الأفعال الحقيرة وحملها على تجنبها[٤].

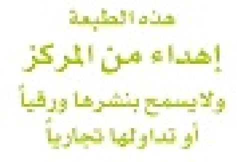
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٩٢.

٢- نفسه، ص ٨١.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٦٢.

٤- يقول أرسطو في هذا السياق: «ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجي»، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح» (فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، ص ١٣). ويجد انقسام الأجناس الشعرية بحسب اختلاف الطبائع الخلقية والنفسية تفسيره في بنية المجتمع الإغريقي الذي كان يتكون من طبقتين اجتماعيتين متقابلتين: طبقة الأحرار والمثقفين وتضم الأسياد والساسة والفلاسفة؛ وطبقة العامة والعبيد وتضم الحرفيين والمأجورين والجنود. يقول أرسطو بهذا الصدد: «بما أن الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصناع والأجراء ومن آخرين يحاكونهم، فإنه لا بد أن





معنى ذلك، أن أصول هذا التصور لا تعود إلى الخطاب الفلسفي، وإنما إلى بدايات التفكير الجمالي في أفانين القول وأنواعه البلاغية، حيث كان العرب منذ القرون الهجرية الأولى يشبهون الخصائص التمثيلية للشعر وقدراته التأثيرية بالسحر، وكانوا يعتبرون التخييل ضربا من الاحتيال والإيهام، لأنه يصور الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق؛ ومن ثم يحسن ما ليس بحسن ويقبح ما ليس بقبيح، وهذا ما اتضح من قبل في تأكيد الرسول ﷺ أن بعض البيان سحر، وفي تعريف العسكري للبلاغة باعتبار الطبيعة الاحتيالية والتخييلية لمعانيها وأساليبها التصويرية، وكذا في تمثيل عمر بن عبد العزيز وابن الرومي للشعر بالسحر الحلال[1].

وعليه، فمفهوم التخييل عند حازم لم يكن ذا أصول فلسفية محضة، لأنه تخللته بعض التحديدات والتصورات العربية الأصيلة التي ترسبت في ذاكرة المفهوم ووسمت ملامحه الدلالية والتداولية الأولى لما كان في طور التشكل والنشأة. ويتضح ذلك خاصة من معنى السحر الذي تنطوي عليه بعض استعمالات مصطلح التخييل في المنهاج، والتي يقترن فيها هذا المصطلح بكلمات: الحيل، والاحتيال والتحيل[2].




١-٢: طرق وقوع التخييل

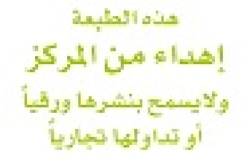
التخييل باعتباره عملية تمثل ذهني للصور الفنية والمعاني الجمالية يقع في النفس من خلال عدة طرق أجملها حازم في قوله: «وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن

تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم (...) فكل يستطيب ما يلائم طبعه». (السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص٤٤٤). وقد أثرت هذه البنية الطبقية للمجتمع الإغريقي على البنية الجمالية للشعر، فتمخض عنها جنسان شعريان: التراجيديا التي تمثل الأفعال النبيلة؛ والكوميديا التي تمثل الأفعال الخسيسة.

ولا يعني اختلاف الأجناس الشعرية وانقسامها وفقا للتركيبة الاجتماعية للإغريق أن لكل طبقة جنسا شعريا خاصا بها، وأن حضورها إلى المسرح يقتصر على متابعة عروض محددة دون أخرى. فللأسياد والعبيد والمثقفين والعامة الحق في متابعة كل المسرحيات التي تعرض في أثينا. وأرسطو لا يصرح في أي مكان -كما يؤكد ذلك المترجمان الفرنسيان- بأن التراجيديا تخص الجمهور الفاضل، وأن الكوميديا تخص الجمهور الخسيس. (ARISTOTE : La poétique، P 168، n (6).)

١- أنظر ص ٥٦- ٥٩ من هذا الكتاب.

٢- أنظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٧، ٣٣، ٧٢، ٨٥، ١٧٥، ٢١٠، ٢٨٠، ٢٩٤، ٣١٦، ٣١٩، ٣٤٦، ٣٦١.



يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها (...) أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة.»[(١)].

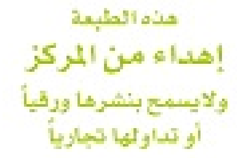
يشي تعدد أساليب وقوع التخييل في النفس باتساع مجالاته وتنوع مستوياته الإيحائية، كما يدل على أن الشعر لا يختص به وحده، بل يقع أيضا في الرسم والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة التي تقصد بالتشكل الإيحائي لمواضيعها أن تبث في نفس المتلقي صورا فنية لمعاني حسية أو تجريدية، وأن تثير بذلك عواطفه وانفعالاته، فتدمجه في سياقها التخييلي. وبالرغم من تقاطع تلك الفنون مع الشعر على مستوى الصياغة الخيالية والوظيفة التأثيرية إلا أن كل واحد منها يتميز عن الآخر بطريقته الخاصة في تشكيل الموضوع الجمالي والإيحاء به؛ «فتتميز الموسيقى بتشكيل الأنغام المجردة، ويتميز الرسم بالألوان، كما يتميز النحت باستخدام الحجر، وينفرد الشعر باستخدام الكلمات»[(٢)].

ويعد حازم أن التخييل بالقول الشعري أحسن أساليب التخييل الفني وأفضل طرقه، لأنه أكثرها تحريكا للخيالات وتأثيرا في النفوس، ولأن المتعة الجمالية التي يبثها في النفس لا تنتج عن براعة الصور والمعاني التي يشكلها فحسب، بل وأيضا عن طريقته العجيبة في نظم الكلام والتأليف بين عناصره اللغوية وبنياته التركيبية والأسلوبية، ويتضح ذلك في قوله: «(...) لَمَّا كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩ - ٩٠.

٢- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٥٦.





الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية (...)»[١].

يستمد التشكيل الشعري للصور والعبارات من كل فن من الفنون الجميلة طريقته الخاصة والمميزة في الإيحاء بالمعنى وتمثيله في الأذهان، فيأخذ من الموسيقى جانبها الإيقاعي، ومن الرسم أسلوبه في اختيار الألوان والتأليف بينها، ومن النحت طريقته في محاكاة الظواهر الإدراكية وإعادة تشكيلها على نحو مماثل لأصولها المادية أو مخالف لها، ولا تركز الأقاويل الشعرية في هذه العملية «على لواحق الموضوع المخيَّل وأعراضه في ذاتها، مستقلة عن أي جانب آخر، بل تركز عليها من حيث صلتها بالأهواء النفسية أو ما يسميه حازم «الأغراض الإنسانية»»[٢].

وإذا كان ذلك يعني أن جمالية التخييل الشعري وقوته التأثيرية تتحددان بدرجة إفصاحه عن المعنى وأسلوب تمثيله للمشاعر النفسية، فإنه يكشف أن مفهوم التخييل عند القرطاجني ينطوي على تصور الجاحظ لمستويات البيان وأصنافه الإيحائية[٣] التي يحصرها في «خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة»[٤]. ويبدو أن تصنيف القرطاجني لطرق وقوع التخييل في النفس يتقارب مع تصنيف الجاحظ، لأن بعض تلك الطرق السبعة التي أوردها تجد مثيلا لها في مستويات البيان عند الجاحظ باستثناء «العقد» وهو الحساب، فالبيان باللفظ هو محاكاة المعاني بأقوال مخيِّلة، والبيان بالإشارة هو التخييل بالإشارة أو الإيحاء بالمعنى من غير طريق السمع، أي بحركات الجسد وأفعاله وهيآته بدون صوت أو بأصوات غير مؤلفة لكلمات وألفاظ دالة، والبيان بالخط هو محاكاة الأشياء بالنحت والخط وما يجري مجرى ذلك، والبيان بالنصبة هو التخييل الذي يحدث في النفس حين تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا آخر.

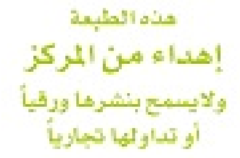
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٨.

٢- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٣٠٣.

٣- انظر مجدي توفيق: مفهوم الإبداع، ص ٢٦٢. عبد الوهاب الأزدي: مفهوم البيان في الدراسات البلاغية بالمغرب، ص ١٣٣.

٤- الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٧٦.





ومن الواضح أن هذه الطرق الخمسة لا تصلح كلها لإيقاع التخييل الشعري في النفس، خاصة إذا كانت عملية تلقي القصيدة تتم بواسطة القراءة، وليس عن طريق الاستماع، ولذلك فالنوع الملائم للأقاويل الشعرية هو المتعلق بالبيان باللفظ (القول). ويرى حازم أن التخاييل تقع في النفس في هذا النوع بطريقتين: الأولى مباشرة، لأن الشاعر يخيل فيها موضوعه ويمثله بصورته الدالة عليه؛ والثانية غير مباشرة، لأنه يخيِّله بموضوع آخر مماثل له من الناحية التي أراد تخييله بها، يقول بهذا الصدد: «وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيِّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيِّل لك الشيء في غيره. وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء. فلابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين: إما أن يحاكى لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف»[١].

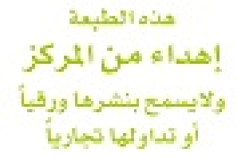
ومما تجدر ملاحظته في سياق حديث القرطاجني عن طرق وقوع التخييل في النفس أنه لم يكن يستعمل مصطلح التخييل بالمعنى الدال على الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، والتي تنتهي به إلى اتخاذ موقف عاطفي أو سلوكي اتجاه الموضوع الخيالي فقط، ولكنه كان يستعمله كذلك بمعنى مرادف للتصوير والتمثيل الفنيين. ويتضح هذا الأمر بجلاء في معرض تناوله للطبيعة الإيحائية للتخييل وذلك في ضوء علاقته بمصطلح المحاكاة.

١-٣ : التخييل والمحاكاة

أثارت العلاقة بين مصطلحي التخييل والمحاكاة في المنهاج اهتمام كثير من الباحثين، وقد تضاربت آراؤهم حولها، فذهب بعضهم إلى أن حـازما يستعملهما بمعنى مترادف[٢]،

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٤.

٢- د. جابـر عصفـور: الصورة الفنية، ص٣٠١. د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٤، ٥٧٧. د. تامـر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص١٨٣، وص ٢٠٣. د. شكري عيـاد: دراسة تأثير كتاب الشعر، ص ٢٨٩. د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٩١ - ٩٢.



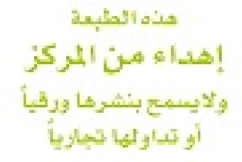
ورأى فريق ثاني أنه يستعملهما بمعنى متمايـز[١]، بينما احتار آخرون فيما إذا كان يخلط بينهما أو يميز أحدهما عن الآخر[٢].

والواقع أن التحديد الدقيق لنوع العلاقة وحدودها بين مصطلحي التخييل والمحاكاة ليس أمرا سهلا، وذلك لعدة اعتبارات أبرزها أن مصطلح التخييل نشأ لدى الفلاسفة في كنف مصطلح المحاكاة، فاستعمله متى بن يونس والفارابي في كتابيهما في الشعر بغاية توضيح معنى المحاكاة وبيان طبيعتها الجمالية وقيمتها الفنية في العملية الشعرية، ولم ينشغل أي من الفلاسفة المسلمين بإبراز طبيعة علاقتهما وحدودها النظرية والجمالية، وقد سار القرطاجني على النهج نفسه. ومما زاد تلك العلاقة التباسا في ذهن قارئ منهاجه أنه كان يستعملهما بمعنى متمايز، ثم يعود فيربط بينهما بأسلوب العطف الذي يفيد العينية وليس الغيرية، وكان هذا الأمر يتم أحيانا في سياقات نصية واحدة.

وتدل القراءة الفاحصة لسياقات ورود مصطلحي التخييل والمحاكاة على وجود فروق دلالية ووظيفية دقيقة تمنع تداخلهما والتباسهما، أهمها أن المحاكاة هي عملية تصوير معطيات الواقع وأشيائه المادية التي لها علاقة بالإنسان، وذلك بغاية تحريك قواه النفسية والنزوعية، وأن التخييل هو فعل الاستجابة الجمالية والنفسية لمقتضى تلك العملية التصويرية. ومن النصوص الدالة على ذلك قوله: «(...) ولا تخلو أن تخيّل نفوس الأمور بأقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور وتتسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص أشياء أخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها أمثلة لصور الأشياء المحاكاة»[٣]، وقوله كذلك في السياق نفسه: «لا يخلو الشيء المخيل من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيله. فإن قصد تخييله على الكمال وجب أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه وأعراضه القريبة اللازمة له في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال ما من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه (...)»[٤].

١- د.سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص١٣٨ د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص١٦٠.
٢- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٣٦، ص ١٤١.
٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٧.
٤- نفسه، ص٩٩





فالعلاقة بين مصطلحي التخييل والمحاكاة هنا واضحة، لأن حازما يستعمل التخييل بمعنى عملية التمثل الذهني التي ترتسم خلالها صور المواضيع والأشياء الجمالية في نفس المتلقي، ويعتبر المحاكاة وسيلة لتلك العملية، مما يبرز أن العلاقة بينهما في تصوره بمثابة العلاقة بين الوسيلة (الإيحاء والتمثيل بالصور) والغاية (التمثل والتأثر الجمالي).

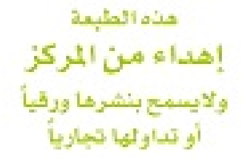
لكن الملاحظ أن حازما يستعمل هذين المصطلحين في بعض السياقات بمعنى يدل على أنه لا يفرق بينهما ويعتبرهما مسميين لشيء واحد، ومن النماذج الدالة على ذلك قوله: «وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه (...) والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد وتتجافى عما يذم. فكأن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح»[1].

يبين هذا النص بوضوح أن حازما لا يميز المحاكاة والتخييل، لأنه يعطف في بدايته أحدهما على الآخر بما يفيد ترادفهما، ثم يعود بعد ذلك فيستعملهما بمعنيين مختلفين، فيعني بالمحاكاة الوصف والتصوير، وبالتخييل -الذي يدل عليه فعل «يخيِّل»- التمثل الذهني لموضوع المحاكاة، وفي آخر النص يتخذ التخييل المعنى الأول للمحاكاة، حيث يعتبره وسيلة فنية لتصوير الأشياء بصورة جميلة تميل النفس إليها، أو بصورة قبيحة تنفّرها منها.

فهل معنى ذلك أنه يخلط بين المحاكاة والتخييل ولا يميز بينهما؟ وهل اختلاف توظيفه لهذين المصطلحين في النصوص الأخيرة، وتراوحهما بين الترادف والتمايز يدل على تناقضه واضطرابه في تحديد العلاقة بينهما؟

لا شك أن اعتقادا مثل هذا يعني أن مقولتي التخييل والمحاكاة كانتا ملتبستين في تفكيره، وأنه لم يتمثلهما بصورة واضحة ودقيقة، وهذا أمر يتعارض مع اللحظة التي يرمز إليها في السيرورة التاريخية لمفهوم التخييل، والتي تتسم بالنضج والتكامل. ولذلك نرى أن فهم تلك العلاقة وتفسير جانبها الترادفي لا يمكن أن يتم على الوجه الصحيح ما لم ندرك كل الأبعاد الدلالية التي تنطوي عليها الاستعمالات المتنوعة والمتعددة لمصطلح التخييل في المنهاج، حيث إن حازما لم يكن يستعمله -وهذا هو بيت القصيد- بمعنى الانفعال

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٢.



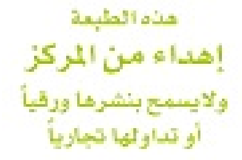
النفسي الناتج عن الأثر الجمالي للنص الشعري فحسب، بل كان يستخدمه أحيانا بمعنى الصور الشعرية والوسائل الإيحائية التي يتشكل بها العالم الشعري وينفعل المتلقي بتخيلها أو تخيل شيء آخر بها؛ مما يعني أن مصطلح التخييل عنده يقوم على بعدين دلاليين رئيسين: الأول نفسي، ويتعلق بالإثارة الخيالية التي يحدثها الشعر في ذهن المتلقي، والتي تفضي به إلى التجاوب العاطفي أو السلوكي مع مضمونه الإيحائي؛ والثاني بلاغي، ويتعلق بأساليب التصوير الفني والأنواع البلاغية كالتشبيه والاستعارة وغيرهما، وبهذا المعنى يرتبط التخييل بالمحاكاة ويترادف به.

وتمثل البعد الدلالي الأول للتخييل النصوص السالفة، وهو المعنى المهيمن على استعمالات مصطلح التخييل في المنهاج؛ أما البعد الدلالي الثاني فثمة شواهد كثيرة تدل عليه، لعل أبرزها قوله: «وتنقسم المحاكاة أيضا -من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد- قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس؛ والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين (...)»[١].

يشي هذا النص بأن توظيف حازم لمصطلحي التخييل والمحاكاة لم يخرج عن إطار المباحث البلاغية والسياق النظري العـام الذي تحكم في نقلة كتاب الشعر وشراحه بدءا بـمتى بن يونس وانتهاء بابن رشد، إذ ظل مصطلح المحاكاة يدور في فضاء البلاغة العربية ويتلون بمباحثها وأجناسها البديعية، وقد انعكس هذا الأمر على مصطلح التخييل الذي انطوت بعض استعمالاته على معنى بياني، لكن ذلك لا ينبغي أن يحجب عن الأنظار البعد النفسي لهذين المصطلحين[٢]، والذي مكن من إثراء التحليل الجمالي للأساليب البلاغية، فلم

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٦.

٢- هناك من الباحثين من يعتبر أن المحاكاة والتخييل ظلا محصورين في معنى التشبيه ولم يخرجا عنه، (انظر د.عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٢٢٠. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص ١٠٥ العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص ٤٨). ولا شك أن لهذا الاعتقاد عواقب وخيمة على إدراك المضمون المفهومي لهذين المصطلحين. وقد بدت واضحة عند هؤلاء الباحثين في إغفالهم للتصورات النظرية الشاملة والعميقة التي صاغها حازم وتابع من خلالها طبيعة الحركة الذهنية والإبداعية للخيال الشاعري، ونوع الإثارة النفسية التي يحدثها في قوى المتلقي المتخيلة والوهمية، والتي تنتج عنها استجابة قواه النزوعية اللاواعية لموضوع التخييل.

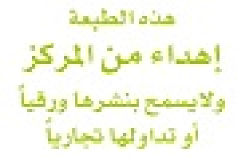


تعد مقاربة طرفي التشبيه تقتصر عند حازم على بيان المشابهة وتصنيف أنوعها؛ وإنما أصبح ينظر إليها أساسا باعتبارها معطى تخييليا تولد عن رؤية الشاعر الخيالية للعالم والأشياء، وكوسيلة جمالية يروم النفاذ بواسطتها إلى نفس المتلقي ليحركها وليؤثر فيها بما تثير في مخيلته من إيحاءات وتمثيلات فنية.

ويعتبر ذلك إحدى أبرز النتائج النظرية التي تمخضت عن تحليل حازم للعلاقات البيانية التي تنبني على أساس المشابهة أو المجاورة واللزوم بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. فقد ظل بحث البلاغيين العرب لتلك العلاقات منحصرا في مجال بلاغي صرف. وبالرغم من المحاولات السابقة لمقاربتها باعتبار طبيعتها «التخييلية» وأساسها «الخيالي» لدى عبد القاهر الجرجاني والسكاكي وابن الأثير فيما سموه «الاستعارة التخييلية» و«الجامع الخيالي بين المشابهات»، إلا أنها ظلت محدودة ولم تسفر عن نتائج هامة، لأن تناول تلك القضايا يحتاج إلى تحصيل المباحث النفسية والوعي بالخصائص الذهنية والحركية لقوى النفس وملكاتها الإدراكية، وهذا ما توافر للقرطاجني، فمكنه من إثراء رؤيته الجمالية وتصوره المفهومي للتخييل الشعري.

ومما تجدر ملاحظته بخصوص تعريف حازم للتخييل أنه يشبه تعريف عبد القاهر الجرجاني من حيث حرصهما معا على ربط ماهيته الجمالية وخصائصه الفنية بالعملية الشعرية مع فرق واضح بينهما؛ إذ قاربه عبد القاهر باعتبار علاقته بالشاعر كعنصر فاعل في عملية الإبداع الشعري، في حين تناوله حازم بغاية حصر الشعرية وضبط القوانين العامة التي تنظم تشكل المتخيل الشعري، والخصائص النوعية التي تحدد جماليته، ولبيان طبيعة التجاوب الذهني والنفسي الذي تحدثه التخاييل لدى المتلقي، الأمر الذي جعل تعريفه له أكثر عمقا وشمولا من كل التعريفات التي سبقته -ومن ضمنها تعريف عبد القاهر -لأن أمرا مثل ذلك يقتضي إضافة إلى الإحاطة بالقوانين البلاغية والأحكام النقدية «الوعي بسيكولوجية الإبداع وسيكولوجية التلقي على السواء»[1]، ومن ثمة، فهم طبيعة النشاط الذهني والإدراكي لقوى النفس، وفاعليته الجمالية والإبداعية، كما يتطلب كذلك معرفة

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٣٣. انظر كذلك د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٨٩.



جواهر المعاني ومستويات تشكلها المادي والذهني واللغوي، وكيفيات ابتداعها واستدعائها ونسب بعضها إلى بعض، ووجوه مخاطبة الناس بها لتحملهم على تخيل مواضيعها والانفعال النفسي بها. ويعتبر البحث في هذه القضايا جزءا من مشروعه الجمالي العام، وهو مشروع يحدد إطاره العام في قوله: «يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس»[1].

وفق هذا التصور الدقيق وغير المسبوق في تاريخ البلاغة العربية تتطلب دراسة النص الشعري التمييز بين التحقق العيني للمعطيات والأشياء المادية، وطرق تمثلها الذهني، وأساليب تشكلها اللغوي، كما تقتضي أيضا التمييز بين الألفاظ الدالة على تلك المعطيات والأشياء في ذاتها، وفي سياقاتها اللغوية والتواصلية، وبالنظر إلى وظائفها الشعرية والإيحائية، ومن ثمة تأمل الطريقة التي ينتقل بها الموضوع المادي من سياقه الواقعي إلى مجال التمثل الذهني والتعبير اللغوي، فيحاكى بما يماثله أو يناقضه في الوجود ليصير في الأخير صورة فنية ذات محتوى تخييلي، هذا بالإضافة إلى الوعي بالاختلافات الجوهرية في عمليات الإدراك الذهني بين تلك الأنماط والمستويات من «الوجود».

وتدل هذه الطريقة في البحث على أن مقاربة القرطاجني الشمولية للعملية الأدبية لم تكن تنفصل عن تجزيء بعض عناصرها والنظر فيها بمعزل عن العناصر الأخرى، لأن إدراك كلية صناعة البلاغة وخفاياها يستدعي الإحاطة بدقائق مكوناتها، وخصائصها الذاتية التي تتضافر مع مثيلاتها في النسيج اللغوي للخطاب الشعري وتتناغم معها لتشكل عالمه التخييلي، والتي قد لا ينتبه الباحث إلى فاعليتها الإبداعية والجمالية إذا ما اقتصر على تأمل تلك العملية وتحليلها بطريقة كلية وشمولية.

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٧.

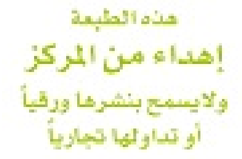


ويبدو من تحديده للتخييل أنه ظل ملتزما بالخطوات المنهجية كما حددها في النص الأخير، بحيث أبرز تصوره الكلي لماهيته الجمالية وخصائصه الإبداعية ووظائفه الشعرية ووسائله الإيحائية، وذلك في ضوء الجوانب الأربعة للعملية التخييلية: أي المبدع والمتلقي والنص الشعري والعالم الموضوعي، وألمح بأسلوب مقتضب ومختزل إلى طبيعة التفاعل وحدود التداخل بين هذه الجوانب، الأمر الذي يعني أن الإحاطة بمفهوم التخييل عند حازم بصورة كلية ودقيقة لا يمكن أن تتم ما لم تفكك عناصره الفنية ومستوياته الإبداعية، وتعاين فاعليتها الجمالية وطبيعة إسهام كل واحد منها في العملية التخييلية، وأن تستكشف من ثمة، نوع العلاقة التي تربط النص الشعري بالتخييل، ودور ظواهر الواقع المادي ومعطياته الحسية في إثارة ملكات الشاعر، وتحريك قواه الخيالية إلى ابتكار أشياء جديدة مشابهة لها أو بديلة عنها، وأن تبين كذلك طبيعة تأثير خيال الشاعر في نفسية المتلقي، وطرق تشكل التخييل في البنية النصية للقصيدة، ووسائل إثارته لقوى المتلقي الخيالية وانفعالاته العاطفية.

٢- الخيال الشاعري: قواه الذهنية وخصائصه الإبداعية

تندرج عناية حازم القرطاجني بدراسة الخيال الشاعري في سياق معاينته الحركة الذهنية لأداة الإبداع الفني بغاية ضبط خصائصها الإدراكية ووظائفها النفسية التي تميزها عن طبيعة الحركة الذهنية للخيال العادي، لأن فهم الجوهر التخييلي للشعر، والإحاطة بقوانينه الإبداعية، وعناصره الجمالية - بصورة كلية وعميقة- يقتضي الوعي بالاختلافات الإدراكية بين الخيال المبدع والخيال العادي، وتحديد خصوصية الوعي الخيالي والفرق بينه وبين الأوعاء الذهنية الأخرى كالإدراك والتذكر وغيرها؛ كما يقتضي أيضا رصد طرق تفاعل مدارك الشاعر مع العالم الخارجي وبيان كيفيات انتقال المواضيع المادية من سياقاتها الحسية إلى المجال الذهني، ومستويات تشكلها النفسي والشاعري لتصير في الأخير صورة شعرية ذات بنية لغوية مخيِّلة.

ولاشك أن طموحا مثل ذلك ليس أمرا سهلا، خاصة وأنه لا يقصد تحديد السمات الإبداعية الكبرى لحركية التخييل الشعري فحسب، ولكنه يطمح إلى أبعد من ذلك؛ إذ يسعى إلى أن ينفذ إلى باطن النفس الشاعرة، فيرصد الحركة الإبداعية لقواها الخيالية، ويتابع بـ «دقة» مختلف مراحل تشكل الصور التخييلية فيها، وهذا أمر لم يسبق أن خاض



غماره أي أحد من النقاد والبلاغيين العرب، بل وحتى الفلاسفة المسلمين لصعوبة مرامه، وتوعر سبل التوصل إليه[1].

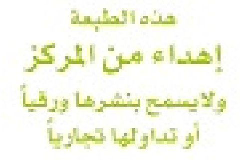
بيد أن مقاربة حازم للطبيعة الإبداعية للتخييل الشعري لا تقتصر على البحث في القوى النفسية والملكات الخيالية التي يستند عليها الشاعر في تشكيل رؤاه الجمالية فحسب، بل يتناول أيضا العوامل الأخرى الفاعلة في عملية التخيُّل الشعري والمؤثرة فيه، والتي ترفدها بطاقات تعبيرية وإمكانات إبداعية عديدة وغنية. وتكمن خصوصية تلك العوامل -حسب رأيه- في أنها ذات مصدر خارجي، إذ إن أصلها هو العالم المادي والتجارب



١- ظلت «الشاعرية» بوصفها تعبيرا نفسيا عن رؤى الإنسان الجمالية للكون والأشياء ظاهرة غامضة وغريبة عند العرب، وكان فهمها وإدراك كنهها الإبداعي وجوهرها الحركي أمرا هاما وشرطا ضروريا لفهم العملية الشعرية ذاتها، وتفسير طرق تشكلها، وكشف سر الطاقة التأثيرية التي تنطوي عليها. ولذلك فقد اتجه جانب كبير من جهد النقاد العرب ـبعد مرحلة التفسير الخرافي لهذه الظاهرة (انظر د.أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص ١١٣)ـ إلى البحث في الجانب الباطني للنفس الإنسانية، فحاولوا تسمية القوة التي تمكن الشاعر من رؤية أشياء مغايرة للمألوف وقول كلام لا يستطيعه كل الناس بمصطلحات عدة أبرزها: «الطبع» و«الغريزة» و«الخاطر» و«القريحة» (انظر عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، ص ١٥-١٦، ابن رشيق: العمدة، ١/ ٢٠٦-٢٠٧). وباستثناء بعض الإشارات الهامة التي قدمها عبد القاهر الجرجاني، والتي تندرج في سياق تحديد سيكولوجية الإبداع الفني، لا توجد تصورات أخرى ذات قيمة نظرية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن بحثا من هذا القبيل يقتضي حصول معرفة دقيقة بأمر النفس الإنسانية وقواها الإدراكية، وهذا ما وعى به الفارابي وعبر عنه بقوله: «إن أحوال الشعراء في تقاولهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير. ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر، وإما من جهة الأمر نفسه. أما الذي يكون من جهة الخاطر فإنه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية: إما لغلبة بعضها، أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها. والاستقصاء في هذا الباب ليس مما يليق بهذا القول، وذلك تبين في كتب الأخلاق وأوصاف الكيفيات النفسانية وما توجبه كل واحدة منها.» (مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٦).

وبالرغم من عناية الفلاسفة المسلمين الواسعة والفريدة في الثقافة العربية الإسلامية بالنفس وقواها الإدراكية، إلا أنهم لم يربطوا -شأنهم في ذلك شأن أرسطو- ما قالوه عن ملكات الإدراك الذهني في كتبهم ورسائلهم النفسية بعملية الإبداع الفني. صحيح أن ثمة إشارات هامة تمضي في هذا السياق، إلا أنها ظلت محدودة، لأنها لم تبين طبيعة الجانب الإبداعي للعملية الشعرية الذي يتصل بخيالات الشاعر. ولعل هذا ما يفسر لماذا ظل تحديدهم لمصطلح التخييل يقتصر على الجانب الوظيفي في الشعر الذي يتعلق بانفعال المتلقي بالصور الشعرية فقط.





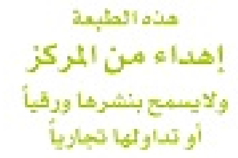
الموضوعية، وتتمثل في الظواهر الإدراكية والحالات الشعورية والعاطفية التي يحياها الشاعر وترسخ في ذاكرته، كما تتمثل أيضا في المعارف والمعلومات التي يتلقاها وطرائق التعبير التي يكتسبها.

وتعد العملية التخييلية التي يشكلها الشاعر نتاج تفاعل كل هذه العوامل وترابطها، فكما أنه لا يمكن تصور صورة شعرية بدون قوى الخيال الذهني، كذلك لا يمكن إنتاجها بمعزل عن محيط واقعي وعن سلوك كلامي. ولذلك فسواء بدأنا بالجانب الأول أم الثاني أم الثالث فليس ذلك بالأمر الهام ما دام لكل واحد من هذه الجوانب والعوامل أثره الفعال ودوره المميز في العملية التخييلية كما تدل على ذلك العبارات التي استهل بها حازم حديثه عن كل واحد منها[1]. لكن ومع ذلك، فالمنطق يقتضي البداية بالحديث عن الشروط المادية التي تؤثر في التكوين الإبداعي للخيال وتجعل صاحبه شاعرا أو موسيقيا أو رساما أو قاصا، خاصة وأن حازما يشير إلى ما يوحي أنه يعي الأثر الفعال للبيئة في عملية الإبداع الفني، وهي إشارة نلمسها في قوله: «(...) فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الروية الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة»[2].

ويرى حازم أن العوامل البيئية التي تؤثر في تكوين شخصية الشاعر تنحصر في ثلاثة عوامل بدونها لا يستطيع أن يصوغ قولا شعريا جميلا حتى ولو امتلك خيالا مجنحا وذهنا متقدا، يقول بهذا الصدد: «لما كان الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء، وهي: المهيئات والأدوات والبواعث، وكانت هذه المهيئات تحصل من جهتين: ١-النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقه. ٢-والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان (...) وكانت الأدوات تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم

١- يستشف ذلك من قوله: «لما كان الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء (...)» ص٤٠، وقوله كذلك: «لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة (...)» ص٤٢؛ حيث لم يحدد في سياق حديثه عن العوامل المؤثر في العملية التخييلية أيها أسبق وأهم، الأمر الذي يدعو إلى الاعتقاد بأنها كلها متساوية من ناحيتي القيمة والأهمية.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٢.



المتعلقة بالمعاني. وكانت البواعث تنقسم إلى أطراب وإلى آمال. وكان كثير من الأطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال إنما تعلّق بخدام الدول النافعة وجب ألا تكمل تلك المهيآت للشاعر إلا بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة التنقل والرحلة»[1].

يحدد حازم هنا الشروط الموضوعية والعوامل الطبيعية والثقافية التي تؤثر في النفس الشاعرة وتفجر طاقاتها الإبداعية منذ بداية تشكلها وخلال لحظات تطورها ونضجها، وما يقوله هنا ليس أمرا جديدا في الثقافة العربية، فقد سبق للرعيل الأول من الشعراء والنقاد العرب أن وعوا قيمة هذه العوامل وأدركوا أثرها الفعال في صقل الموهبة الشعرية، وإثارة الذات الشاعرة ودفعها إلى التعبير عن رؤاها الجمالية وانفعالاتها العاطفية في تجربة شعرية مؤثرة، كما تدل على ذلك العديد من النصوص التي أوردها الجاحظ وابن رشيق وغيرهما[2].

وخلافا لما ذهب إليه لطفي اليوسفي لا تنحصر فقط أهمية العمل الذي قام به حازم هنا في كونه استقصى تلك النصوص وتمثل التصورات النظرية التي تنطوي عليها، فأعاد صياغتها بطريقة مكثفة وشاملة «فتعرض إلى عوامل نشأة الشاعرية ونموها واستعرض طرائق رفدها»[3]، بل تكمن بالأحرى في أنه أوردها في سياق تحديد العوامل التي تؤثر في الحركة الذهنية للخيال، وتمكن من كشف طبيعة نشاطه الإبداعي سواء في لحظات بداية تشكله، أم في مراحل تطوره ونموه.

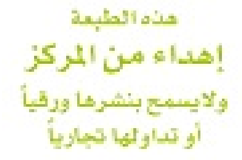
ويفيد تأمل النص أعلاه في استنتاج أن تلك العوامل تنقسم في العمق إلى قسمين رئيسين: فالقسم الأول يضم المعارف والأدوات التعبيرية التي يكتسبها الشاعر بالنشوء بين فصحاء الأمة وبلاغييها، أو بتعلم طرق تأليف الكلام ومقتضيات البراعة فيه. وتندرج ضمن هذا القسم الجهة الثانية من المهيئات والأدوات، وتبرز فاعليته في أنه يمكن خيال الشاعر الناشئ من التمييز بين مستويات التعبير اللغوي والوعي بالخصائص الأسلوبية والتركيبية للقول البديع. ولذلك فلما ترتسم فيه صور المعاني وطرق التعبير الجمالي عنها

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٠-٤٢..

٢- أنظر الجاحظ: الحيوان ٦/ ٢٥٠، ابن رشيق: العمدة ١/ ٢٠٦-٢٠٧.

٣- د. محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٠١.





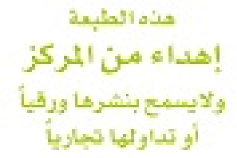
يقوم بتركيب ومحاكاة بعضها ببعض، لينتج كلاما شبيها بها، ولعل حازما قصد شيئا من هذا القبيل، خاصة أن ابن سينا الذي تشبع بأفكاره وتصوراته سبق أن أكد غير مرة في رسائله النفسية أن الحركة الذهنية والغريزية للمخيِّلة تتميز بمحاكاة الأشياء الواردة عليها بما يشبهها ويناسبها أو يخالفها[1].

أما القسم الثاني فيتعلق بالنشوء في أرض معتدلة الهواء وساحرة الطبيعة وخصبة الثمار، ثم بمداومة السفر والتنزه في الفضاءات الطبيعية الساكنة والممتعة. ويبدو أن هذا العامل الذي اشترطه حازم يقيد حركية الخيال الشاعري ضمن حدود جغرافية ضيقة، في حين أن الشاعر قد ينشأ في صحراء قاحلة وأرض موحشة ومقفرة، فتتفتق -مع ذلك- طاقته الشاعرية، ويهتدي إلى إنتاج أشعار بديعة في تلك الفضاءات من غير أن يغادر أحبته ويبتعد عنهم، وهذا ما يشهد به الشعر العربي القديم ذاته. ولعل حازما وعى الإشكال الذي طرحه قوله السابق، فاستدرك قائلا: «وقد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو، وذلك بأن تستجد الأهوية للناشئ وترتاد له مواقع المزن ومواضع الكلإ والنبات الغض، ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوّح كلأه ويغيض ماؤه، فإن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيآت الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن. وعلى هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب، وبذلك تهدوا من تشقيق الكلام وتحسين هيآته اللفظية والمعنوية إلى ما تهدوا»[2].

وسواء بالنسبة إلى هذه الحال أم إلى الحال السالفة، فقد أراد القرطاجني بقوله إن الترعرع في الفضاءات الطبيعية الخصبة والساحرة، ومعاهدة التنقل والرحلة يؤثران في النفس الشاعرة وقدراتها الإبداعية التنبيه على أن الوعي الخيالي بالعالم يقتضي التحرر من المعيقات الحسية والتخلص من صخب العلاقات الاجتماعية، لأنها تعكر صفاء النفس، وتشوش على خاطر الشاعر وهواجسه، وتعوق رؤاه الخيالية عن الوصول إلى المعاني المضمرة للوجود، والفطنة إلى جهات تماثل الظواهر الإدراكية المتباينة في الحس، وإلى وجوه تناغمها وتشابهها.

١- ابن سينا: أحوال النفس، ص ١٧٧، عيون الحكمة، ص ٣٩.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤١.



وحين ينعزل الشاعر عن الآخرين ويلجأ إلى الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فإنه ينشد بذلك أن يقبض على مستوى إدراكي وشعوري منفلت منه، مستوى تذوب فيه موسيقى روحه بإيقاعات الطبيعة، وتتمازج داخله خواطره الذهنية بجمالها الآسر، وتنفتح فيه مخيلته على تشكلات أخرى للعالم والأشياء.

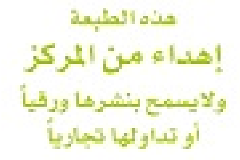
ويرى حازم أن نشأة الإنسان في بيئة بتلك الخصائص الطبيعية والثقافية لا يصنع منه شاعرا، إذ لابد أن تتحصل لديه، علاوة على ذلك، ثلاث قوى إبداعية: القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة، يقول محددا الخصائص الإدراكية لهذه القوى ووظائفها الإبداعية: «فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه. فإذا أراد مثـلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أَهَّبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حـد ما وقعت عليه في الوجود؛ فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها (...) والقوة المائزة هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح. والقوى الصانعة هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض؛ وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة»[1].

معنى ذلك، أن القوة الحافظة خزانة ذهنية لكل المعطيات المادية واللغوية والصور الحسية التي يدركها الإنسان، ويستشف من خصائصها الإدراكية أنها هي الذاكرة، وتتمثل وظيفتها الإدراكية في كونها تخدم القوى الإبداعية للنفس؛ حيث تحضر للخيال صور المواضيع المادية الغائبة عن الحس ومعانيها المتناسبة التي تتطلبها اللحظة الإبداعية. وتترك له وللقوى الصانعة أمر تشكيلها بالأسلوب الإيحائي الملائم للغرض الشعري.

وفي رأيه أن درجة الشاعرية ومستواها الإبداعي يتحددان بحسب استجابة الحافظة لأوامر الخيال ومتطلباته، فالشاعر الذي تورد ذاكرته على قواه الإبداعية الصور الذهنية للعلاقات المادية بين الأشياء الأكثر مناسبة لغرضه الشعري والأدق تعبيرا عن معناه الجمالي يكون منتظم الخيالات مثله في ذلك مثل «الناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده. فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٢ - ٤٣.





يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه»[1]؛ أما الشاعر الذي تورد ذاكرته على قواه الإبداعية أشياء بعيدة عن الصورة الشعرية والمعنى الجمالي اللذين قصد التعبير عنهما، فإن ذلك يدل على أنه معتكر الخيالات ومضطربها، شأنه في ذلك شأن «ناظم تكون جواهره مختلطة، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما لم يقع على البغية، فنظم في الموضع غير ما يليق به»[2].

وتكمن أهمية هذا التمييز في أنه يفسر سبب إلحاحه وغيره من النقاد السابقين على اعتبار الفضاءات الطبيعية الساكنة والساحرة شرطا رئيسا لإثارة قوى الشاعرية؛ إذ إن خروج الشعراء العرب إلى تلك الأمكنة كان ينشد تخليص الحركة الذهنية للخيال مما يعكر صفوها، ويشوش على عملية بحثها عن المعنى المراد. وقد سبق بيان أن جودة تلك الحركة واتقاد نشاطها الإبداعي يزداد قوة «بالسكون، ويختل مع حضور المحسوسات»[3]. كما تكمن أيضا أهمية ذلك التمييز في أنه يتقاطع مع تصور الحاتمي السابق الذي ميز فيه بين التخيل الفاسد والتخيل الحسن على أساس القيمة الجمالية والمستوى البياني لصور كل واحد منهما ومعانيه[4].

والدلالة العميقة لما يقوله القرطاجني في النص السابق أن الذاكرة أو الحافظة عنصر أساس في العملية الإبداعية، لأن بدونها يستحيل أن يوجد أي تخييل شعري «غير أنها ليست هي العامل الأول والأخير في عملية الخلق الشعري، فثمة عوامل متعددة تتداخل في العملية، ويتفاعل كل منها مع الآخر»[5]. ومن أبرز تلك العوامل طريقة اشتغال الحركة الذهنية للقوى المائزة والصانعة.

فالقوة المائزة تتولى تصنيف المعطيات الإدراكية والتعبيرية التي توردها الذاكرة على الخيال، فتقتبس منها تلك الأكثر موافقة للغرض التخييلي والبنية اللغوية والدلالية للخطاب الشعري، ويسمي حازم هذه القوة أيضا بالملاحِظة، وذلك لأن تمييزها بين الصور الذهنية والمعاني النفسية الواردة على الخيال الشاعري يقترن بملاحَظة وجوه التناسب بينها.

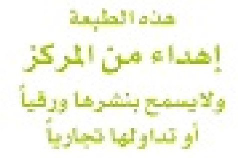
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٣.

٢- نفسه، ص ٤٣.

٣- أنظر ص ١١٥ من هذا الكتاب.

٤- أنظر ص ٥٥ من هذا الكتاب.

٥- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٨٩.



أما القوى الصانعة فتقوم بتشكيل الجزئيات اللفظية والدلالية والإيحائية التي أوردتها الحافظة على الخيال وميزت بينها القوة المائزة، فتصوغ من ذلك عملا شعريا منتظم البنيات التركيبية والأسلوبية وجميل الصور الفنية.

لا تتحدد القيمة النظرية لما يشير إليه القرطاجني هنا في تصنيفه لقوى الشاعرية إلى ثلاث قوى رئيسة سيفصلها فيما بعد، ولا في تحديده للخصائص الإدراكية والوظيفية لكل واحدة منها، بل تكمن أساسا في وعيه بالطبيعة الحركية للخيال الشاعري، والتي يحصرها في عمليتي التجزيء والتركيب؛ حيث إن الخيال يفصل المدركات المادية عن سياقاتها الواقعية وعلاقاتها الطبيعية المحدودة والثابتة، ويعيد نظمها وتأليفها ضمن بنيات علائقية جديدة، فيبتكر بذلك أشياء غير ماثلة في الواقع العيني، أو يفطن إلى جهات تناسب الظواهر المادية المتنافرة في الحس ومناحي تشابهها التي لا يهتدي إليها الإدراك المباشر[١]. ويتضح هذا الوعي بالجوهر الحركي للإدراك الخيالي لديه في قوله: «إذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة. وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض قبولا في العقل ممكنا عنده وجوده، وأن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض»[٢].

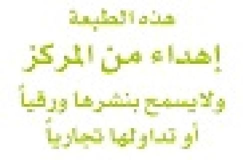
وما يقوله حازم في هذا النص هام جدا، لأنه يبين أنه استلهم مباحث الفلاسفة المسلمين في النفس وتصوراتهم للخصائص الإدراكية لقواها الذهنية، فطبقها على عملية الإبداع ووصلها بمقولات النقاد العرب الأوائل بخصوص الطاقات النفسية للخلق الشعري، وذلك بالصورة التي يراها مناسبة لخصوصية الوعي الإدراكي لعملية التخيل الشعري[٣].

١- انظر بهذا الخصوص د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٦٠، مفهوم الشعر، ص ٢٨٢، د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٩٠.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٨ - ٣٩.

٣- تجدر الإشارة إلى أن حازما، وبالرغم من إحالاته الكثيرة على الفارابي وابن سينا واستمداده لتصوراته من تراثها إلا أنه لا يتبع حرفيا تقسيماتها لقوى الإدراك الباطني، كما أنه لا يتقيد بمصطلحاتها في





ويتضح ذلك من قوله: «وهذه القوى التي هي الحافظة والمميزة والملاحظة والصانعة وما جرى مجراها، في احتياج الشاعر أن تكون موجودة في طبعه (...) هي المعبَّر عنها بالطبع الجيد في هذه الصناعة»[(١)].

ويبدو أن عبارة «وما جرى مجراها» الواردة عقب تحديده لقوى الإبداع الشعري تدل على أنه استشعر أن حصره لتلك القوى في ثلاث فقط يتنافى مع الطبيعة الحركية للملكة الإبداعية، ولا يحيط بجوهرها النفسي ونشاطها الإدراكي، ولا يبرز من ثم بالوضوح اللازم معنى الطبع وطبيعة قواه الفكرية وخصائصه الإبداعية. ولعل هذا ما يفسر لماذا وقف في سياق لاحق من كتابه عند بيان معناه، وتحديد قواه الذهنية وملكاته الشاعرية، فقال: «الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء»[(٢)].

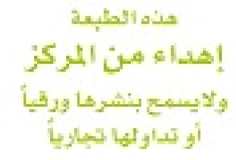
ويرى حازم أن تلك القوى تنحصر في عشر؛ أولها: القوة على إدراك عناصر التشابه وعلاقات التناسب بين الظواهر الإدراكية المتباعدة في الحس؛ وثانيها: القوة على تمثل الأغراض والمواضيع الرئيسة في الخطاب الشعري، والدلالات الفنية المتعلقة بكل واحد منها، والغايات الجمالية التي تستهدفها؛ وثالثها: القوة على تصور بنية شكلية للقصيدة تتناسب فيها طريقة تراتب معانيها مع تسلسل أغراضها وترابط فصولها؛ ورابعها: القوة على تخيل المعاني الشعرية البديعة، والإحاطة بطرق اجتلابها والوصول إليها؛ وخامسها: القوة على الاهتداء إلى جهات التناسب بين تلك المعاني وإيقاع التناغم بين مضامينها؛

ذلك السياق، وهذا ما يمكن ملامسته من خلال المصطلحات الثلاثة التي يسمي بها تلك القوى، إذ لا توجد عند أي أحد من الفلاسفة المسلمين، الذين يتفق الباحثون على أنهم يمثلون مرجعيته النظرية، قوى ذهنية بذلك التراتب وبتلك المصطلحات. ويبدو أنه استقاها من نص مجهول. ولا يبعد أن يكون ذلك النص هو رسائل إخوان الصفا. ومما يرجح هذا الاعتقاد استعمالهم في نصوصهم لمصطلحات تتطابق مع اصطلاحاته، خاصة فيما يتعلق بالقوة الحافظة (رسائل إخوان الصفا،٢/ ٣٩٠) والقوة الصانعة (المصدر نفسه،٢/ ٤١٤، ٢/ ٤٧١، ٣/ ٢٤١-٢٤٢).

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٣.

٢- نفسه، ص ١٩٩.





وسادسها: القوة على ابتداع البنيات اللغوية والأساليب التركيبية الأكثر ملاءمة لتلك المعاني والأجمل تعبيرا عنها؛ وسابعها: القوة على نظم تلك العبارات في بنية أسلوبية متوازنة ومتناغمة في أزمنة النطق بها؛ وثامنها: القوة على ربط أفكار القصيدة بطريقة متسلسلة ومتناسبة؛ وتاسعها: القوة على خلق وحدة عضوية بين البنيات الدلالية واللغوية والأسلوبية للقصيدة، بحيث لا يستشعر قارئها أو متلقيها أي خلل في نظمها وتأليف عناصرها؛ وعاشرها: القوة على التمييز بين الكلمات والعبارات وتفضيل إحداهما على الأخرى بحسب دقة إيحائها بالمعنى وقوة ملاءمتها للسياق والغرض التخييليين[1].

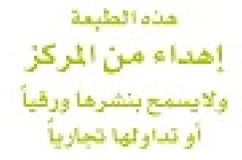
إن أول ملاحظة ينبغي تسجيلها أن حازما لا يتحدث هنا -كما ذهب إلى ذلك جابر عصفور- عن درجات الإبداع الفني ومراحل تكونه، ونوع الملكة التي تتحكم في كل درجة ومرحلة على حدة[2]؛ وإنما عن الطاقات الفطرية المركوزة في نفس الشاعر التي تعكس مدى استعداده الذهني وتهيئه النفسي لقول الشعر والتفنن فيه. ولئن حصرها في عشر قوى، فإنه سعى بذلك إلى أن يفسر مقولة الطبع التي سادت بين النقاد العرب قبله، وذلك بتحديد الخصائص الغريزية التي يجب توافرها في الإدراك الشاعري للعالم وطرائق التعبير عنه، والتي تسبق -زمنيا ومنطقيا- التحقق الفعلي لعملية التخيل الشعري.

وبالرغم من تجزيئه لقوى الطبع إلى عشر قوى، إلا أن ذلك لا يعني أنه يفصل بينها، أو يخل بوحدة العملية التخييلية وتداخل عناصرها وترابطها، بل الأمر عكس ذلك تماما؛ لأن طريقة ترتيبه لتلك القوى وتحديده لوظائفها الإبداعية تشي بتعقد العملية الإبداعية، وتبين أن كل واحدة منها ترتبط بالأخريات وتكمل عملها التشكيلي. ويبدو أنه آثر أن يقسمها إلى عشر حركات ذهنية وقوى نفسية، ليس حبا في التقسيم أو التجزيء، ولكن ليدرك التفاصيل الدقيقة والخفية لعملية تكون الطاقات الذهنية والقدرات النفسية على الإبداع الفني والتخيل الشعري، والتي لا يمكن الوعي بفاعليتها لو اقتصر على النظر إلى تلك العملية بصورة كلية وشمولية.

وتبرز قيمة تلك القوى وأهميتها الإبداعية في أنها تمثل مقياسا لتحديد درجة شاعرية الشاعر ومرتبته في سلم الإبداعية، فالشعراء الذين تتوافر في طبعهم تلك القوى على

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠٠ -٢٠١.
٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٦٣.





الكمال «هم الذين يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل، فيتأتى لهم بذلك تمكن القوافي وحسن صور القصائد وجودة بناء بعضها على بعض»[1]؛ أما الشعراء الذين اكتسبوا بعضا منها فقط، فيكونون أقل شاعرية من أصحاب المرتبة السابقة، ودونهم في تخيل المعاني الشعرية، وفي إحكام تأليف بنيات القصيدة ونظمها[2]؛ فأما أولئك الذين لم تتحصّل لديهم تلك القوى فهم الذين يحملون صفة الشاعرية زورا وبهتانا «وهم شر العالم نفوسا وأسقطهم هما»[3].

ويرى إحسان عباس أن «من يقرأ هذا التقسيم يتذكر ما قاله ابن طباطبا حول نظم القصيدة، غير أن ابن طباطبا كان يتحدث عن الخطوات العملية، بينما حول حازم هذه الخطوات إلى «قوى» قائمة في طبيعة الشاعر»[4]. وليس معنى ذلك أن حازما اقتصر على تحديد الطاقات النفسية والقوى الذهنية التي تدل على الاستعداد الغريزي لقول الشعر؛ فقد تأمل أيضا النشاط التخيلي للشاعر، وحاول رصد حركيته الذهنية والإبداعية، فانتهى إلى أنها «تنحصر» في ثمانية أحوال تخيلية، أربعة منها كلية، والأربعة الأخرى جزئية، يقول بهذا الصدد: «إن للمخيلين في التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالا ثمانية: لكل واحدة منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها. الحال الأولى: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها (...) الحال الثانية: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها (...) الحال الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب (...) الحال الرابعة: أن يتخيل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها(...) فهذه أربع أحوال في التخاييل الكلية. والحال الخامسة: وهي أول حال من التخاييل الجزئية: أن يشرع الشاعر في تخيُّل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر. الحال السادسة: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له. وذلك يكون بتخيُّل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنِّسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى

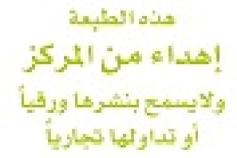
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠١.

٢- نفسه،، ص ٢٠٢.

٣- نفسه.

٤- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، ص ٥٦٧.





وبعض، وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ويكون عونا له على تحصيل المعنى المقصود به. الحال السابعة: أن يتخيل، لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يخيِّل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس. الحال الثامنة: أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها (...)»[١].

ويكمن الفرق بين هذا النص والنص السابق في أن حازما قصد في الأول تحديد طرق تخلق القدرة الغريزية على التخيل الشعري؛ أما هنا فأراد تحديد الأحوال الذهنية التي تتشكل خلالها عملية التخيل الشعري. وذلك بحسب لحظات تواردها على النفس، ودرجات تراتبها في زمان الإبداع الشعري.

وقد يختلف الباحث الحديث مع حازم في تصوره أن عملية النظم تتكون على مراحل منفصلة، بدعوى أن حركة الخيال الشاعري لا تنقسم إلى مستويات ولحظات مجزأة ينفصل بعضها عن بعض، بل تتم في لحظة واحدة لا سبيل إلى الفصل بين أفكارها ومكوناتها، أو إلى معرفة أي التمثلات الذهنية والجمالية سبقت الأخرى في عملية التخيل الشعري[٢]، لكن لا يجب نسيان أن حازما كان صاحب مشروع نظري كبير وطموح ينشد الإحاطة بكلية العملية الشعرية وخصائصها الجمالية ومستوياتها الإبداعية الجوهرية والرئيسة، وكان يعي -كما سبقت الإشارة- أن إنجاز هذا الأمر لا يمكن أن يتحقق بصورة دقيقة ومضبوطة بالاقتصار على النظر في تلك العملية في بعدها الكلي والشمولي، بل لابد أن يوازي ذلك إلمام بالجزئيات والتفاصيل الصغيرة والفاعلة فيها، والتي قد لا تبرز قيمتها الفنية ووظيفتها الإبداعية بالرؤية العامة والكلية.

وإضافة إلى ذلك، لا يجب إغفال أمر هام وهو أن الزمن الذي يتحدث عنه حازم هنا ليس هو الزمن «العادي» الذي ينظم الحياة اليومية للإنسان ويتحكم فيها، بل هو زمن

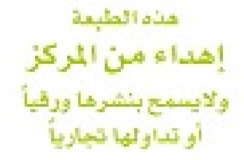
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٩ - ١١٠.

٢- انظر د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٦٣- ٦٤، جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص١٩١، ١٩٣. د.مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٣٩،١٤١. د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص١٠٤.









وهمي متخيل[١]. وهو زمن إبداعي يختلف عن الزمن الفيزيائي بوحدات قياسه الخاصة، وبحركيته المميزة في تصنيف المعطيات وترتيبها، وبكونه متعدد الأبعاد ومتنوع درجات التحقق، ولا يختلف من شاعر إلى آخر فحسب، ولكن من تجربة شعرية إلى أخرى بالنسبة إلى الشاعر الواحد.

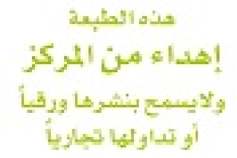
والحالات الثمانية التي يعرضها حازم في النص السابق ليست إلا تدقيقا لإحدى لحظات التخيل الشعري الرئيسة وتفصيلا لها، حيث إنه سيقسم -في نص لاحق- النشاط الخيالي للشاعر إلى أربع لحظات تخيلية لكل واحدة منها زمنها الخاص بها، يقول: «للشاعر المُرَوِّي (...) أربعة مواطن للبحث: ١- موطن قبل الشروع في النظم، ٢- وموطن في حال الشروع، ٣- وموطن عند الفراغ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم، ٤- وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفي بها أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد»[٢].

تدل كلمة المُرَوِّي التي يوصف بها الشاعر في هذا النص على طبيعة النشاط الفكري والذهني الذي يعتمل في نفسه، وتشير من ثمة إلى لحظة أو لحظات اندماجه في عملية التخيل الشعري، وإلى بدايات تشكيله لتجربته الإبداعية. وتختلف هذه البدايات واللحظات عن بعضها البعض حسب حيزها الزمني، ووظيفتها الإدراكية والإبداعية في إنتاج النص الشعري، فالموطن الأول يشمل مختلف اللحظات التي تسبق شروع الشاعر في صوغ تجربته الجمالية الجديدة و«الآنية»، وإذا كان هذا الموطن يسبق منطقيا وزمنيا بداية شروعه الفعلي في عملية التخيل الشعري، ويتعلق بالعوامل النفسية والذهنية التي يستعد بها الشاعر لذلك، فإن مداه الزمني يتضمن الأنشطة الإدراكية والإبداعية التي عاشها الشاعر من قبل، وترسخت في ذاكرته الجمالية أو لاوعيه الخيالي.

أما الموطن الثاني فيخص لحظة البداية الفعلية للإبداع الفني، وتتميز هذه اللحظة أساسا بتخلص الشاعر من سلطة الواقع المادي وانفلاته من الوعي العادي والسطحي بالأشياء والظواهر واندماجه في لحظة نفسية وشعورية مغايرة للمألوف، وتتجلى أهمية هذه اللحظة في أنها تمكنه من الإحساس بالعالم بصورة مختلفة، ومن رؤية أشياء غريبة وقول كلام مغاير

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠٦.

٢- نفسه، ص ٢٠٠ - ٢٠١.



لما هو متداول. ويلاحظ أن حازما لم يقيد هذه اللحظة بحيز زمني مضبوط، لأنها تتوالى في الزمن وتتجدد باستمرار إلى حين اكتمال التجربة التخيلية، ولأن فترتها تتفاوت من شاعر إلى آخر، ومن تجربة إبداعية إلى أخرى بالنسبة إلى الشاعر نفسه.

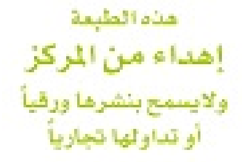
أما الموطن الثالث فيتعلق بعملية تأمل الإنتاج الشعري عقب الانتهاء منه مباشرة، ويبدو أن هذه اللحظة محدودة زمنيا، وتشبه المراجعة الأولية للنص الشعري، وتعقبها لحظة المراجعة الشاملة والعميقة له، وهي التي رتبها حازم في الموطن الرابع والأخير. وتكمن خصوصية هذا الموطن في أنه يمتد في زمن الإبداع، ويتيح للشاعر فرصة إثراء القيمة الجمالية والمحتوى التخييلي لنصه الشعري بإبدال كلمة بأخرى أنسب منها، أو بتغيير تركيب عبارة بآخر أجمل منه.

ويرى حازم أن لكل موطن من هذه المواطن الأربعة قوة ذهنية خاصة بها: «فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخيل. والموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناظمة، ويعينها حفظ اللغة وحسن التصرف. والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها، ويعينها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف والبصيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ والمعاني من بعض. والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة، ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف»[(١)].

معنى ذلك أن المواطن الأربعة السابقة تندرج كلها ضمن النشاط التخيلي الذي يتمخض عنه النص الشعري، وذلك بالرغم من تفاوت الحيز الزمني لكل واحد منها واختلاف وظائفها الإبداعية، ويبرز هذا الأمر من طبيعة القوى التي ترتبط بها تلك المواطن، والتي تشير إلى مختلف الملكات الذهنية والفكرية التي يعتمد عليها الشاعر في عمليته الإبداعية كما اتضح سابقا. بيد أن حازما يرى أن النشاط التخيلي للشاعر لا ينحصر ضمن هذه المواطن الأربعة فحسب، بل يشمل لحظة أخرى هامة يتحول فيها الشاعر من سياق إبداع النص إلى سياق تأمله وتلقيه، وهو ما يتضح من قوله: «وبعد استقصاء وجوه المباحث في هذه المواطن الأربعة وكمال انتظام القصيدة المرواة، قد يعرضها الناظم على نفسه، فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف. وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنه خليق بالتغيير أو الزيادة فيتعذر عليه ما يليق بالموضع من التغيير أو

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢١٤.





الزيادة فيرجئ النظر فيه إلى وقت آخر. وقد يعاود النظر في ذلك المرار الكثيرة فلا يتيسر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة (...)»[١].

وما يشير إليه القرطاجني هنا يدل على أن عملية التخيل الشعري لا تنفصل في أساسها الإبداعي عن مستوى التلقي التخييلي للنص الشعري، فالشاعر بعد أن «يكمل» تشكيل عمله الجمالي يبتعد عنه، فيخلق مسافة زمنية ونفسية (شعورية) بينه وبين ذلك العمل، ويحاول أن ينظر فيه ويتأمله بوعي خيالي من مستوى مغاير للوعي الخيالي الذي مكنه من إبداعه؛ أي أنه يفصل عن أناه التخيلية «أنا» تخيلية أخرى تقيِّم من زاوية التلقي التخييلي للنص بنيته اللغوية وخصائصه الفنية، فيبحث بذلك عن الوسائل التي تجعل نصه يصل إلى «الغاية القصوى من الإبداع»[٢]. وتكمن قيمة هذه العملية في أنه يستحضر على ضوئها المتلقين -المقصودين أو المفترضين- لعمله الشعري، فيجعل من نفسه نموذجا لاختبار مدى نجاحه في إثارة نفوسهم وتحريكها.

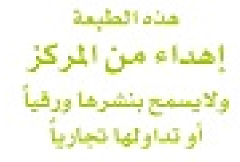
ويستخلص من ذلك أن بحث حازم في قوى الخيال الشاعري والخصائص الحركية لأنشطتها الذهنية والإبداعية لا ينفصل لديه -بالرغم من لغته التجريدية وتقسيماته المنطقية- عن رؤيته الجمالية للجانب التخييلي للشعر، فتصنيفه للعوامل الطبيعية والنفسية التي تؤثر في تكوين قوى الإبداع الفني وطبيعة نشاطها الإيحائي، وتقسيمه تلك القوى إلى ثلاث رئيسة، واعتباره أن لكل واحدة منها نشاطها الذهني الخاص بها الذي يختلف على مستوى الوظيفة الإبداعية والرتبة الزمنية في العملية التخيلية عن القوى الأخرى، كل ذلك يندرج عنده في سياق تحديد الشروط الإدراكية والحالات النفسية التي تمكن الشاعر من إنتاج نص تخييلي قمين بنيل إعجاب المتلقين، وبالتأثير في نفوسهم وأفكارهم.

وليس صحيحا القول إن فهم حازم لعملية التخيل الشعري كان محدودا، ولم يلامس الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية للشاعر التي تؤثر في تلك العملية، وإن المتلقي ظل هو مدار اهتمامه، وإنه لما حاول دراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع خرج بتصور يحول العملية التخيلية إلى أجزاء منفصلة، وتمثلات ذهنية متوالية بشكل آلي[٣]، لكون العملية

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢١٥.

٢- نفسه، ص ١٥.

٣- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٢١٩. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٨٢.



الشعرية في تصوره، وقبل أن تكون نتاجا لقوى ذهنية ومؤثرات بيئية وثقافية، هي تعبير جمالي عن تفاعل الشاعر الخاص مع العالم الخارجي وانفعاله المختلف بالأشياء والأحداث التي تقع أمامه، وما لم يحصل أولا انفعاله العميق والمغاير بظواهر العالم المادي ووقائعه، فلن يكون لتلك القوى والمؤثـرات أي غنى أو قيمة إبداعية، ويتضح ذلك من قوله: «اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه، مرتاح للجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله وتوفير نشاط الخاطر وحدته بالانصباب معه في شعبه والميل معه حيث مال به هواه (...)»[1].

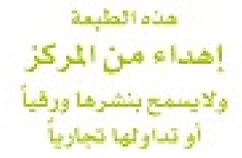
فالأساس الأول الذي تتميز به عملية التخيل الشعري وترقى به إلى أعلى درجات الجمالية هو أن يكـون الباعث على قول الشعر نابعا من أعماق النفس الشاعرة ووليـد دافع غريزي ووجداني. ولا يخفى أن ما يقوله حازم هنا مستمد من وصية أبي تمام (ت ٢٣١هـ) للبحتري (ت٢٨٤هـ)، وخاصة المقطع الذي ينصحه فيه قائلا: «(...) اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»[2]. ولئن كان هذا الأمر يستهدف إبراز القيمة الجمالية للتجربة الشعرية الصادقة والمسكونة بمغامرة البحث عن الأشعار التخييلية البديعة والساحرة، فإنه يندرج أيضا في سياق تأكيد فاعلية هذا النوع من الأشعار، باعتبارها تتضمن طاقة تخيلية غنية، وتمتلك قدرة تأثيرية قوية.

فكيف يشكل الخيـال الشاعـري نصا مخيلا؟ وما العـلاقة الجمالية بين التخييل والشعـر؟ وما وظيفة التخييل في النص الشعري؟ ثم ما طبيعة الإثارة الجمالية التي يحدثها في نفس المتلقـي؟ وما وسائل تحققه؟

٣- التخييل والشعر:

الشعر عند القرطاجني عملية تخييلية يسعى بها الشاعر إلى تحريك خيالات المتلقي وإثارة انفعالاته ليتجاوب -نفسيا أو سلوكيا أو هما معا- مع مضامينه الفنية وطرق التعبير عنها. ويلاحظ القارئ للمنهاج أن حازما كان حريصا على تحديد نوع العلاقة بين الشعر والتخييل وتأكيد قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية، وذلك بالتشديد على تعريف معين للشعر،

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٤١.
٢- نفسه، ص ٢٠٣.



وبيان الفـروق الأسلوبية والجمالية التي تميـزه عن غيره من المستويات الأخـرى للخطاب، وتوضيح طبيعة العلاقة بين التخييل وقضية الصدق والكذب في الشعر.

٣-١: جوهر الشعر

يرى حازم، أسوة بالفلاسفة المسلمين، أن التخييل هو الجوهر الذي يميز الطبيعة الدلالية والتعبيرية للخطاب الشعري ويحدد قيمته الأدبية وخصائصه الجمالية، «إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة (...)»[١]، إلا أن معنى الحصـر الذي ينطوي عليه حـرف «إنما» في هذا القول لا يغفل القيمة الإيحائية للمكونات الأخرى، وخاصة عنصر الإيقاع العروضي، كما أنه لا يقلل من أهميته الأسلوبية؛ لأن «الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره»[٢]، ولكن حازما ينطلق في ذلك من تصور يولي عناية خاصة بالتمثيل والإيحاء في الشعر، ويقدمهما على الوزن والعروض، وليس معنى ذلك أنه يجهل أن هذين الجانبين مترابطان ومتفاعلان في صميم العملية الشعرية، أو أنه يعتقد أن الشعر يمكن أن يقوم بأحدهما دون الآخر، فالشعر غير قابل للتحقق خارج إطار التصوير الفني والإيقاع الموسيقي. وهذا ما نلمسه من التعريفين اللذين يحد بهما ماهية الشعر. يقول في الأول: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثـرها»[٣]، ويقول في التعريف الثاني: «الشعر كلام مخيِّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيِّلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي الشعر- غير التخييل»[٤].

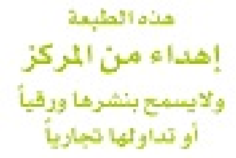
ففاعلية التخييل في الشعر لا تنفصل عن بنياته الإيقاعية والتركيبية والدلالية، إذ تتحقق

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢١، ٢٧، ٧١-٧٢،٨١، ٨٣، ٨٩، ٢٨٤.

٢- نفسه، ص ٢٦٣.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١.

٤- نفسه، ص ٨٩.



من الترابط والتناسب بين مختلف مكوناته وأجزائه، وتتولد من قدرتها «على تشكيل البنية الإيقاعية في نفس الوقت الذي تتشكل فيه البنية الدلالية والتركيبية»[١].

وبالرغم من أن النصين السابقين يكشفان أن الخطاب الشعري في تصور حازم يقوم على أساسين رئيسين هما: التخييل من جهة؛ والوزن والقافية من جهة أخرى، إلا أن قارئ المنهاج يستشعر أن المكون الإيقاعي ظل ينازع التخييل على مستوى علاقة كل واحد منهما بالآخر وبالشعر أيضا. ويبرز هذا الأمر بجلاء حين يتحول الوزن العروضي -مباشرة بعد النص الأخير- من كونه عنصرا محددا لماهية الشعر، مثله في ذلك مثل التخييل، إلى كونه مجرد وسيلة إيحائية لتحقيق التخييل في الشعر ولإيقاعه في النفس، إذ يقول حازم: «والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[٢]، كما يبرز ذلك أيضا بصورة أوضح في القسم الثالث من المنهاج الذي خصه حازم لبيان طرق وقوع التخييل بالإيقاعات العروضية.

وليس معنى ذلك أنه كان مضطربا في تحديد المكون النوعي في الشعر، وإبراز طبيعة علاقته بالعناصر الفنية الأخرى، فهو يعتبر أن التخييل سمة أسلوبية يتميز بها الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، كما يعده عملية كلية تسهم في حركتها التأثيرية مجمل عناصر الشعر، وأن هذه العناصر الشعرية ذاتها هي «نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع، قبل أن يتحقق على مستوى التلقي.»[٣]

وقد سبقت الإشارة إلى أن «التأرجح» في تعريف الشعر بين التخييل والوزن كان قائما في التفكير الجمالي للفلاسفة المسلمين، وأنهم لم يستطيعوا التخلص منه -شأنهم في ذلك شأن حازم- بحكم أنهم ينقلون تصور أرسطو الذي يولي عناية كبيرة لـ «المحاكاة» ويعتبرها جوهر العملية الشعرية، ويعد في المقابل الإيقاع الموسيقي -وغيره من العناصر الإيحائية الأخرى- وسائل تزيينية لتحقيق الغاية الجمالية المرجوة من الحكاية الشعرية[٤]. وقد كان هذا التصور يصطدم بطبيعة الشعرية العربية التي لم تكن تميز -من حيث القيمة الفنية

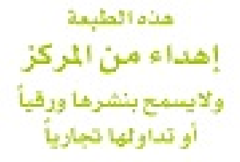
١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٥٩.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

٣- نفسه.

٤- أرسطو: في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٢٢.





والفعالية التمثيلية- بين إقامة الوزن وصوغ المعنى بأسلوب تصويري، ويبدو أن حازما والفلاسفة المسلمين ظلوا متأرجحين بين هذين الأمرين.

ويرى إحسان عباس أن حازما لم ينف أن يكون الشعر كلاما موزونا مقفى «ولكنه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير؛ أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير»[1]. وإذا كان هذا الأمر يندرج عنده في سياق الحرص على تأكيد تصور خاص للشعر يربط عناصره الشكلية بوظائفه النفسية والجمالية في الحياة اليومية للإنسان، فإنه يستهدف به التصدي للطباع المختلة والأذواق الفاسدة التي تغفل قيمة التخييل وفاعليته في العملية الشعرية، وتولي عنايتها للجوانب الشكلية والعروضية في الخطاب الشعري، متوهمة بذلك «أن كل كلام موزون مقفى شعر»[2].

فقد تردى الشعر في عهد حازم، وأفرغ من خصائصه الفنية ووظائفه الجمالية، وغلبت فيه المعاني التقريرية الجامدة والزخارف الشكلية الباهتة على الصور الإيحائية الممتعة والأساليب التركيبية البديعة، فأعميت بذلك بصائر الشعراء المتأخرين عن حقيقته وجوهره، ولم يوجد فيهم منذ وفاة أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) : «من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم»[3].

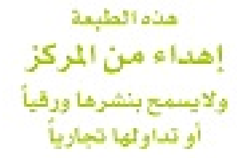
ويعود السبب في فساد الشعر إلى فساد طباع قائليه، وظنهم أن تحصيله يتحقق بمجرد نظم الكلام في بنية إيقاعية متشابهة حروف أواخر الكلمات، وأنهم لا يحتاجون قبل ذلك إلى اعتبار معاني الشعر وأساليبه التعبيرية والتركيبية بالقوانين البلاغية الملائمة لسَنَنِ القول عند العرب، وإلى عرض نتاجهم على البصراء بالشعر، العارفين بخباياه الإبداعية ودقائق أسراره الجمالية. يقول مصورا حالة التردي والفساد التي أصبح يعيشها الشعر العربي في عصره: «وأنت تجد الآن الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر، فإذا تأتى له تأليف كلام مقفى

١- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥١.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦.

٣- نفسه، ص ١٠.





موزون، وله القليل الغث منه، بالكثير من الصعوبة، بَأَى وشمخ، وظن أنه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا، من حيث ظن أن كل كلام مقفى موزون شعر (...) وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما صنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»[١].

وبالرغم من شيوع الفساد، واستشرائه في الأذواق، إلا أن حازما كان يؤمن بإمكانية إصلاح الطباع وهديها إلى التمييز بين ما يليق بالشعر ويحسن فيه مما لا يليق ولا يحسن، ومما يدل على ذلك قوله: «إنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره.»[٢]

وخلافا لما يعتقده بعض الباحثين، لم يكن تمييز حازم بين الشعر والكلام المنظوم وليد الاحتكاك بالشعرية اليونانية[٣]؛ بل كان راسخا في الوعي الجمالي العام للعرب منذ البدايات الأولى لتشكل تفكيرهم النقدي في العملية الشعرية، حيث نبه العديد من العلماء والنقاد المتقدمين على أبرز الخصائص اللغوية والتركيبية والإيحائية التي تسم الشعر وتميزه عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، «وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»[٤].

فابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) مثلا يرى أن للقول الشعري خصائص فنية تكسبه

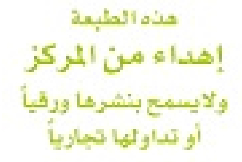
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص ٢٧- ٢٨. انظر أيضا، ص ١٢٤ - ١٢٥.

٢- نفسه، ص ٢٨.

٣- أنظر د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ٢٠٧-٢٠٨.

٤- المصدر السابق، ص ٢٦.





صفة الشعـرية وتسحبها منه حتى ولـو كان موزونا مقفى، وقد عبر عن ذلك في معـرض انتقاده محمد ابن إسحاق (ت ١٥١هـ) لروايته أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط مثل عاد وثمود وغيرهما، والتي يفيد الرجوع إليها في استنتاج أنها ليست بشعر[١]، ولكنها مجرد «كلام مؤلف معقود بقواف»[٢]، ويتضح هذا التصور بجلاء في قول ابن علي المُنَجِّم (ت ٢٧٥هـ): «ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا؛ الشعر أبعد من ذلك مراما، وأعز انتظاما»[٣].

ومعنى ذلك، أن الرعيل الأول من النقاد والمتأدبين العرب كانوا يعون -قبل حازم والفلاسفة المسلمين- أن الشعر لا يستحق صفة الشعرية حتى ولو كان منظوما بوزن وقافية، بل لابد أن يصيب فيه الشاعر، إلى جانب ذلك، معاني بعيدة ويفطن فيه إلى ظواهر جديدة وعلاقات بديعة غير ماثلة في الواقع العيني، ولا يمكن أن يصل إليها الإدراك المباشر والعادي، ولابد له أيضا أن يصوغ كل ذلك في بنية تركيبية جميلة، وبأساليب لغوية مغايرة لنمطية الكلام المألوف.

وينطوي هذا الوعي على تصور هام مؤداه أن العملية الشعرية تقوم -فضلا عن العناصر الشكلية- على أساسين مترابطين ومتفاعلين: أحدهما ذهني يتصل بمدارك الشاعر وطرق وعيه بالعالم الخارجي؛ والآخر لغوي يتعلق بأساليب التعبير عن تلك المدركات والصور التي اهتدى إليها خياله.

وإذا كان المنجم قد ألمح إلى هذه الثنائية التي تحكم الصناعة الشعرية في الشطر الثاني من نصه كما يشي بذلك دالا «المرام» و«الانتظام»، فإنها تبرز بوضوح نسبي لدى الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في قوله : «(...) إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٤]. ويكفي تأمل تعريف حازم الأول للشعر، وبعض مقاطع المنهاج لاستخلاص أن ما يقوله لا يخرج عن نطاق ما ألمح إليه المنجم، وأكده الجاحظ؛ حيث إنه يعتبر أن جمالية الشعر وقدرته التأثيرية تتحددان «بما يتضمن من حسن تخييل له أو محاكاة

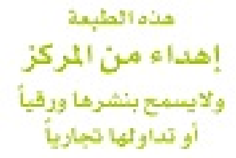
١- انظر نماذج من تلك الأشعار في كتاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ٢٤ - ٢٨.

٢- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ١/ ٧ - ٨.

٣- المرزباني: الموشح، ص ٤٤٢.

٤- الجاحظ: الحيوان، ٣/ ١٣٢.





مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام»[١]. كما يرى أن «صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة»[٢].

فهيأة تأليف الكلام تشير إلى التشكل اللغوي للنص الشعري الذي يتصل بمختلف بنياته الصوتية والتركيبية وأساليبه التعبيرية، في حين أن مصطلح «المحاكاة» يشير إلى الجانب الدلالي الذي يتعلق بمضامين النص التصويرية والإيحائية. وإذا كان حازم يرى أن هذين الجانبين مترابطان في العملية الشعرية، حيث لا يمكن أن يقوم التخييل بدون تضافرهما وتناسبهما، فإنه يعتبر أيضا أن جماليتهما وقيمتهما الفنية تتحددان بما يتضمنان من غرابة وبقدرتهما على إثارة الإعجاب وتوليده في النفس، ولذلك يقول في آخر تعريفه الأول للشعر: «وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب»[٣]. ويتضح هذا التصور بجلاء في قوله: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته (...) وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيُّل ذلك. فتجمد النفس عن التأثر له»[٤].

يرى حازم هنا أن ما يحدد جمالية البنيات اللغوية للخطاب الشعري، وبلاغة مضامينه الإيحائية هو قدرتها على تحريك خيالات المتلقين وإثارة نفوسهم ودفعها إلى استحسان مواضيع المحاكاة الشعرية أو إلى استقباحها. وفي سياق تأكيد هذا التصور يقول: «ويحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام»[٥].

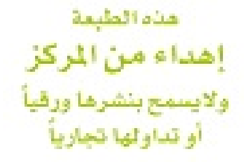
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١.

٢- نفسه، ص ٨١.

٣- نفسه، ص ٧١.

٤- نفسه، ص ٧١ - ٧٢.

٥- نفسه، ص ٩٠.



وإذا كان ذلك يعني أن شعرية القصيدة تقاس في تصوره بدرجة تأثيرها في النفوس وإثارتها للخيالات، فإنه يدل أيضا أن الغرابة تعد عنصرا فاعلا في عملية التخييل، إذ بدون ابتداع معان وصور جديدة وعجيبة لا يكون الشعر جميلا ومؤثرا حتى ولو حَصَّل مجمل مكوناته الشكلية.

والغرابة من المصطلحات الهامة في الرؤية الشعرية لـحازم، وهي ليست جوهرا محددا لماهية الشعر، ولكنها صفة جمالية محايثة للتخييل ودالة على درجته الإبداعية وقيمته الفنية، إذ إن «القول المخيِّل قلَّ ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيِّل إلى أكثر ما يمكن»[١]. ولذلك فـ «كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[٢].

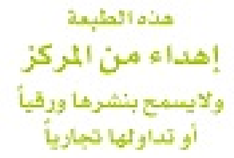
واقتران مصطلحي «الغرابة» و«التعجيب» بالتخييل لا يعني أنهما مترادفان، فكل واحد منهما يعين مستوى خاصا في العملية التخييلية ويتصل به؛ حيث تشير الغرابة إلى صفة «المغايرة» التي تميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، والتي تتجلى أساسا في خلقه لعوالم بديعة وجديدة، وتعبيره عنها بأساليب مختلفة عن الكلام المألوف في لغة التواصل اليومي، في حين يشير «التعجيب» إلى الأثر الجمالي الذي تحدثه مختلف عناصر التخييل ومستوياته الفنية والتعبيرية في النفس، وبعبارة أخرى فالتعجيب هو حركة للنفس تحصل لها نتيجة الغرابة التي تستشعرها بفعل التشكل الجديد والمختلف للمدركات المألوفة لديها.

وقد خص حازم العلاقة بين التخييل والغرابة بعناية كبيرة، فأبرز قيمتها الأدبية من جانبين: يتعلق الأول بالنزوع الغريزي للذات الإنسانية الذي يطبع تفاعلها الذهني والنفسي مع الظواهر الإدراكية؛ ويتصل الثاني بعملية الإبداع الفني ومميزاتها الإيحائية والتعبيرية.

فبالنسبة إلى الجانب الأول، فيهم طرق تفاعل النفس الإنسانية مع الأشياء الغريبة والصور العجيبة، وطبيعة انعكاس ذلك على حركاتها الذهنية والغريزية، وبهذا الصدد يرى حازم «أن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٧. انظر أيضا ص ٩٢.

٢- نفسه، ص ٩١.



وتأثرها»[١]. ذلك أن نفس الإنسان تسأم الأشياء المألوفة التي تتكرر على مداركها دون أن يلحقها أي تغيير، وتميل بطبعها إلى المعاني الغريبة والأشياء العجيبة، وتنشد إليها أكثر من انشدادها لكل ما هو مشهور ومعروف، ويزداد تفاعلها الذهني والغريزي معها قوة وحدة إذا ارتسمت تلك الأشياء والمعاني في قواها الخيالية بأسلوب مفاجئ غير متوقع، وهو ما يعبر عنه بقوله: «وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خُيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ماخُيِّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود»[٢].

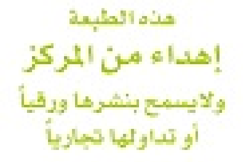
والتصور الذي يشير إليه حازم هنا ليس جديدا في الثقافة العربية، فقد تردد بعبارات تكاد تكون شبيهة بما جاء في هذا النص عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني والفلاسفة المسلمين، ولا حاجة هنا للحديث عن أصول هذا التصور وتتبعها، لأنه من الأمور البديهية التي يصل إليها الإنسان بمجرد تأمل التغيرات التي تطرأ على مشاعره نتيجة إدراكه لأشياء جديدة لم يكن له عهد بها في السابق، أو بفعل تمثله لمدركات سابقة بصور مغايرة لمظاهرها وأشكالها المألوفة.

أما الجانب الثاني فينبني على ما سبق، ويهم طرق تفاعل مدارك الشاعر مع العالم الموضوعي وأشكال تحرره من أشيائه وعلاقاتها المادية المحدودة والظاهرة، حيث يرى حازم أن الشاعر يبتكر -عن طريق محاكاة الأشياء بما يماثلها في الوجود أو يختلف عنها- مواضيع عجيبة غير ماثلة في الواقع العيني، ويهتدي إلى معاني بديعة وعلاقات خفية يصعب الوصول إليها: «والتعجيب في القول المُخَيِّل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله (...) ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب. وللنفوس إذا ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد»[٣].

ويتصل بهذا الجانب مستوى آخر لا يقل أهمية عنه، ويتعلق بطريقة التعبير عن تلك

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١.
٢- نفسه، ص ٩٦.
٣- نفسه، ص ١٢٧.





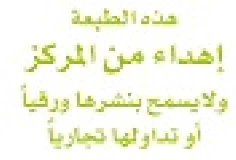
المواضيع الفنية والمعاني الإيحائية، لأن غرابة التخاييل الشعرية لا تتحقق بمجرد ابتداع عوالم خيالية خارقة للمألوف، بل لابد أن يوازيها بناء جمالي بديع للخطاب الشعري تنسجم فيه أساليبه التعبيرية وتراكيبه اللغوية مع غرابة صوره ومعانيه التخييلية، يقول في هذا الإطار: «والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها. ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام؛ ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني. فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها»[(١)].

معنى ذلك أن الغرابة صفة جمالية تطبع الرؤى الخيالية للشاعر، وتسم العناصر اللغوية للنص الشعري ومكوناته الفنية؛ إذ تقع في التخاييل والمحاكيات (الصور الشعرية)، وفي طريقة تأليف بنياته التركيبية والأسلوبية، وهي من الوسائل التي يثري بها الشاعر الطاقة التخييلية لمعانيه الإيحائية، لكي يبلغ شعره الغاية القصوى من تحريك النفوس والتأثير فيها. ولذلك فقيمتها الأدبية تظل مرتهنة بطريقة تشكيل المواضيع الشعرية، ومدى تناسب علاقات المشابهة بين أطرافها وتناغمها، كما أنها تقاس بدرجة تحريكها للخيالات الذهنية والانفعالات النفسية، يقول بهذا الصدد: «كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»[(٢)].

ومما لاشك فيه أن الفرق بين حازم وغيره من النقاد العرب الذين أدركوا الخصائص اللغوية والأسلوبية التي تميز الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، وألحوا على قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية يكمن أساسا في أنه لم يكتف بالنظر في جانبها الجمالي، ولكنه ربط هذا الجانب بالوظيفة النفسية للشعر، وقدرته على التأثير في انفعالات المتلقي وتوجيه فكره وسلوكه اتجاه مقتضى موضوع التخييل. ولذلك فقد ظل يؤكد أن «المقصود

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٠ - ٩١.

٢- نفسه، ص ٢٤٥.



بالشعـر إنهاض النفـوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقـاده بما يخيِّل لها فيه من حسن أو قبـح وجلالة أو خسة»[١].

ولا يخفى هنا أن حازما قد أثرى المفهوم العربي القديم للشعر الذي كان راسخا في التفكير النقدي للجمحي والجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم بما تأدى إليه من مباحث الفلاسفة المسلمين النفسية والشعرية، التي أدرك في ضوئها الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى التلقي، فلم يقتصر نظره إلى الشعر على اعتباره مجرد عملية تشكيل فني لعوالم جمالية جديدة ومغايرة للمألوف والمحسوس، بل اعتبره أساسا عملية إيهام تخييلي تستهدف إثارة المتلقي على نحو محدد ومقصود سلفا، وهذه «العملية تبدأ بالصور المخيِّلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي -هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية. وتحدث العملية فعلها عندما تستـدعي خبـرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيِّلة، فيتم الربط - على مستوى اللاوعي من المتلقي- بين الخبرات المختزنة والصور المخيِّلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا»[٢]. وتتحقق الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفسية المتلقي بواسطة كل عناصره الشكلية والبنيوية (اللغة، والوزن والقافية) والإبداعية (التخييل والإغراب).

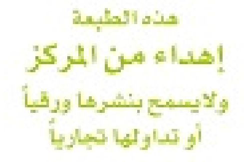
صحيح أن الوعي بالقدرة التأثيرية للشعر يعود -كما اتضح سابقا- إلى البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، ومن ثم فهو أمر ليس طارئا ولا جديدا في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب[٣]، ولكن الجديد فيما يقوله حازم كونه جمع مختلف عناصر الشعر ومكوناته الجمالية والإبداعية في تعريف شامل ودقيق، فأكد أن عملية التخييل الشعري هي نتاج تفاعل جمالي بين ذهنيتين خياليتين مختلفتين هما: ذهنية الشاعر وذهنية المتلقي؛ فحين ينفعل الشاعر بالعالم الخارجي، وترتسم في خياله صور لمعطيات إدراكية جديدة وجميلة، ويشكل تجربته التخيلية والفنية في نص شعري بديع، يبثها إلى المتلقي ليتصورها بالطريقة نفسها التي وقعت بها في ذهنه، ولكي تحرك من ثمة خيالاته، وتثير في نفسه الرؤى

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٦.

٢- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٦١، الصورة الفنية، ص ٢٩٨.

٣- أنظر ص ٥٦- ٥٨ من هذا الكتاب.





والانفعالات الجمالية ذاتها التي استشعرها الشاعر قبله. ويركز الأخير في هذه الإثـارة، التي ينشد إحداثها، على تغليب الحركة الذهنية لقـوته الخيالية على الحركات الذهنية لقواه النفسية الأخرى وبسط سلطانها عليها، خاصة وأن للنفس الإنسانية ميلا غريزيا للخيالات وولع شديد بها، يقول بهذا الصدد: «لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان (...) اشتد ولوع النفس بالتخيُّل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه. فلا تقصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك. فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل غير مقصر عن إيثاره أو تركه انقيادا للرؤية»[١].

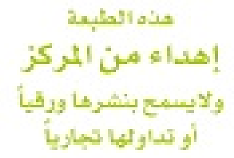
وتتم هذه الإثارة الجمالية التي يحدثها التخييل الشعري على مستوى اللاوعي الخالص للمتلقي، ولذلك فهي لا تقع في نفسه إلا بعد تخلصه من سلطان التفكير العقلي، لأن الوعي العقلي والفكري والوعي الخيالي-كما أكدت الدراسات الحديثة[٢]- عمليتان إدراكيتان لا يمكن أن تتعايشا في لحظة ذهنية واحدة؛ بل إن كل واحدة منهما تعمل على إبعاد الأخرى، وتتخلص من «التشويش» الذي تعوق به نشاطها الذهني. ولذلك فلما ينساق المتلقي لقول الشاعر، يكون قد تحرر بذلك من رقابة عقله واندمج في العوالم الخيالية التي يمثلها له، وخضع من ثمة لمنطقها الحركي والإبداعي، فتصبح حينئذ القوة المتخيلة هي المتحكمة في قواه النزوعية، واعتقاداته وظنونه.

وإذا كانت هذه العملية ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى التخييل الشعري، فإن لها انعكاسات سلبية وخطرة على فعل التلقي؛ لأن الشاعر إذا لم ينجح في إدخال المتلقي في العالم الخيالي لنصه -إما بسبب خلل بنيوي أو تركيبي في قصيدته، أو بسبب غموض صوره أو اضطراب علاقات المشابهة بين أطرافها وعدم تناسبها- فإن قواه الفكرية تعود لتتحكم في الوعي الإدراكي للذات المتلقية، فتكشف لها زيف التخاييل الشعـرية وبطلان ادعاءاتها، فتنفر

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٦.

٢- أنظر يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص ٧٤-٨٠.





نفسه منها ويتـولد لديها نتيجة لذلك رد فعل ذهني أو سلوكي معاكس لذاك الذي استهدفه الشاعر. ولهذا يحث حازم الشاعر على «إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه»[(١)]، لأنه إذا نجح في إدماج قوى المتلقي الذهنية والخيالية في صميم العملية الشعرية، وتمكن من إيهامه بصدق تخيلاته، فحينئذ يستطيع أن يحدث في نفسه الانفعالات الجمالية والوقفات السلوكية التي قصدها سلفا، فإن أراد أن ينفره من شيء جميل ولذيذ، صوره إليه بأسلوب قبيح تعافه نفسه وتكرهه؛ أما إن أراد أن يحبب إليه شيئا قبيحا ومكروها، صوره إليه بأسلوب جميل وممتع يحمل نفسه على طلبه والتعلق به.

ويشي ارتباط فاعلية التخييل الشعري بعمليتي التحسين والتقبيح على هذا النحو بأن وظيفته التأثيرية تتصل بالسلوك الإنساني، وأن الانفعالات العاطفية والوقفات السلوكية التي يدفع المتلقي إلى القيام بها ليست دائما ذات أساس جمالي خالص، ولا تتوخى بث المتعة الفنية في نفسه فحسب، بل إن لها أيضا غاية أخلاقية في الحياة الاجتماعية للإنسان تتمثل خاصة في توجيه الأفراد والجماعات إلى استجلاب المنافع واستدفاع المضار، والرقي بكينونتهم وإنسانيتهم إلى مستوى تحقيق شرط كمالهم الخُلقي والنفسي، وهذا ما عبر عنه حازم القرطاجني، حين ذهب إلى أن القصد بالأقاويل الشعرية هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيَّل لها فيه من خير أو شر»[(٢)].

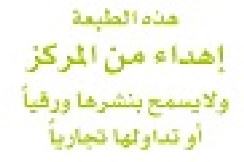
معنى ذلك، أن القيم الجمالية للشعر لا تنفصل في تصوره عن وظائفه الأخلاقية، وهذا الأمر على صلة وثيقة بالفكر الأخلاقي الذي يعلي شرف النفس قياسا إلى البدن، ويعتبر أن الجمال والفضيلة (الخير والنفع) قيمتان مترابطتان؛ لأن «الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال. ومن المنطقي -والأمر كذلك- أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية موجود بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المُسَلَّم بقيمتها»[(٣)].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦١.

٢- نفسه، ص ٣٣٧، وص ٢٠.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٧٠.





إن ما يسعى حـازم إلى بيانه بتأكيده تلازم القيم الأخلاقية والجمالية أن الشعر ليس نشاطا ترفيهيا يتسلى به الإنسان، أو يروض به خواطره وأفكاره في أوقات الفراغ، ولكنه خطاب ذو وظيفة تربوية وتوجيهية، وله ضرورة وجودية في الحياة اليومية للإنسان، وأنه عنصر فعال وشرط أساس لسمو النفس وصفائها. وقد كان حازم يواجه بهذا الموقف النزوعات التشكيكية في الشعر التي كانت سائدة بين مثقفي عصره، والتي لم يكن يؤمن أصحابها بجدواه وقيمته، يقول معبرا عن ذلك: «(...) أما الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل الشاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم وبالجملة في هذا الزمان، بل كثير من أنذال العالم -وما أكثرهم !- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال: «كان الشاعر في القديم ينزَّل منزلة النبي، فيعتقد قوله ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته» فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين، حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزَّل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم!»[(1)].

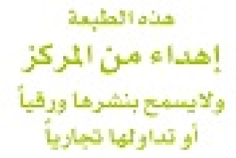
فالشعر له وظيفة تقويمية وإصلاحية في الحياة الإنسانية، ولا يمكن للشاعر أن يؤديها على الوجه الأمثل والأكمل إلا إذا كانت له سلطة معنوية في مجتمعه، وكان قوله يقع موقعا حسنا في نفوس متلقييه، ويعتقد فيه الناس «أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزَّة الارتياح لحسن المحاكاة»[(2)]. ويبدو جليا هنا أن القرطاجني أن بمنهاجه أن يرجع الشعر العربي إلى عهده الأول خلال عصور ازدهاره، حين كان الشاعر ينخرط في الصراعات السياسية والمذهبية، وكان يلهب حماس الناس ويستنهض هممهم لحماية أعراضهم والدفاع عن حوزة قبائلهم وعشائرهم، ولذلك فقد ظل يؤكد في كتابه -كما اتضح من قبل- أن حقيقة الشعر وجوهره الجمالي هو التأثير في نفس المتلقي ودفعه إلى القيام بفعل معين أو تركه والتخلي عنه.

ويبدو أن لهذا التأكيد علاقة مباشرة بالمعاناة النفسية التي كان يقاسيها ويجتر ويلاتها منذ خروجه المكره من الأندلس، موطنه الأصلي، ومغادرته لدياره وأحبابه بها بعد توالي

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٤.

٢- نفسه، ص ١٢١ - ١٢٢.



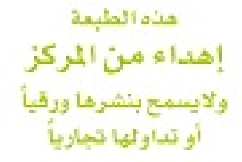


سقوط مدنها الواحدة تلو الأخرى أمام الزحف الصليبي؛ فقد ظل يراوده الحنين إليها، ويسكنه الأمل بأن يبعث الله تعالى في المسلمين قائدا باسلا يخلصها من «مغتصبيها» كما بعث فيهم من قبل من حرر ثغورا عديدة من احتلال الغزاة الآثمين. وقد رأى في المستنصر بالله الحفصي (ت٦٧٥هـ) الحاكم القادر على تحقيق ذلك. وهذا ما نلمسه بوضوح في كثير من أبيات مقصورته التي مدحه بها، لعل أبرزها قوله: [من المتدارك]

مَنْ تُخْمِلِ الأَيَّامُ بعد حُظْوَةٍ ... يَخْمُلْ، ومَنْ تُحْظِهِ دُنْيَاهُ احْتَظَى
إنَّ ثَوَاءَ المَرْءِ في أوطانه ... عِزٌّ، وما الغُرْبَةُ إلاَّ كالتَّوَى؛
وقَلَّما بَانَ امرؤٌ عن أرضه ... إلاَّ وبَانَ الصَّبْرُ عنهُ ونَأَى:
فقد تشكَّى ابن مُضاضٍ مَضَضًا ... مِنْ شَوْقِهِ إلى الحَجُونِ والصَّفَا؛
وكابَدَ الشَّوْقَ بِلالٌ، وبَرَى ... جُثْمَانَهُ من السَّقام ما بَرَى؛
والمرءُ يَرْجُو، واللَّيالِي تَارَةً ... تُدْنِي، وتُنْئِي تَارَةً ما قَدْ رَجَا؛
وإنَّمَا يَقْضِي بإنْجاح المُنَى ... مَنْ قَدْ قَضَى في كُلِّ شيءٍ ما قضَى.
قَادُوا إلى أندلُسٍ كتائبًا ... أمامها النصرُ العَزيزُ قَدْ قَدَى؛
وجَلَّلُوا شَطَّ المَجَازِ سُبَّقًا ... تَعْدُو إلى غَزْوِ الأَعادِي الجَمَزَى؛
وصَبَّحوا الأَرْكَ بِجَيْشٍ غَطٍ في ... آذِيَّه أذْفُنْشَ لَمَّا أن غَطَا[1]؛

وبغض النظر عن طبيعة علاقة تصوره للشعر بالمشاكل والأزمات التي كان يعاني منها في واقعه المعيش، يلاحظ أنه حرص -إلى جانب تأكيده الغاية التأثيرية للشعر- على أن يوضح أن هذه الغاية لا تتحقق إلا عن طريق التخاييل والمحاكيات التي يشكلها النص الشعري بلغته الجمالية وأساليبه التركيبية والإيقاعية. ولذلك حذر الشاعر من مغبة الانسياق وراء حماسة موضوعه وتأثره النفسي به، وأن يتحول إلى خطيب يلقي أفكاره ومواقفه بلغة مباشرة وصريحة خالية من الصور الفنية والمعاني الإيحائية، ودعاه إلى الحرص على أن يبث تلك الصور والمعاني في الأذهان بعبارات تثير خيالات النفس، وتحرك قوى الاستحسان لديها. ولهذا الأمر علاقة وطيدة بتصوره للفرق بين الشعر والخطابة.

١- حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، ص ٦٢-٦٦.



٣-٢: الشعر والخطابة

دأب حازم القرطاجني على المقارنة في منهاجه بين الشعر وغيره من الخطابات اللغوية الأخرى على مستوى البنية النصية والخصائص الدلالية والأسلوبية لكل واحد منهما، وقد نالت الخطابة الحظ الأوفر من تلك المقارنة، لأنها تعتبر جنسا بلاغيا مشابها للشعر في كثير من المميزات الأسلوبية والمقومات الجمالية؛ فهما فرعان من علم البلاغة، ويتفقان في مادة معانيهما وغاياتهما التأثيرية، إلا أن كل واحد منهما يتميز عن الآخر بطريقته الخاصة في التعبير عن تلك المعاني وحمل النفوس على التأثر بها والانسياق لمقتضاها. ومن ثم فـ «مما يزيد حد الشعر وضوحا إقامة التفرقة بينه وبين الخطابة»[(١)]، وفي هذا السياق يقول حازم: «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده (...) وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد»[(٢)].

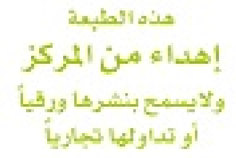
يتحدد الاختلاف بين الشعر والخطابة في أن كل واحد منهما يختص بمخاطبة جانب معين من مدارك النفس الإنسانية، ويصوغ معانيه بالأسلوب المناسب للطبيعة الذهنية لتلك المدارك والقادر على تحريكها والتأثير فيها. ولذلك فالخطابة تعتمد «في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين»؛ بينما يعتمد الشعر «على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»[(٣)].

بيد أن الاختلاف بين الشعر والخطابة في الوسائل التعبيرية التي يوظفها كل واحد منهما لتحقيق غايته التأثيرية لا يعني أن الإقناع والتخييل متعارضان وغير قابلان للتمازج في

١- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٣.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٩ - ٢٠.

٣- نفسه، ص ٦٢.



بنيـة نصية واحدة، فـ «استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه»[١].

وبالرغم من تباين الخصائص التعبيرية للخطابة والشعر، واختلاف البنيات الدلالية لأساليبهما إلا أن ذلك لا يمنع من أن يوظف الشاعر الأقاويل الخطابية في تخييلاته، وأن يستعمل الخطيب الأقاويل الشعرية في إقناعاته بالقدر الذي لا يخرق الجوهر اللغوي لكل خطاب منهما، بل إن هذه العملية هامة وضرورية؛ لأنها تثري القيمة الجمالية لكل خطاب، وتقوي طاقته التأثيرية، يقول موضحا ذلك: «(...) إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيـرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقنـاع، والإقناع في تلك بالمحاكاة»[٢].

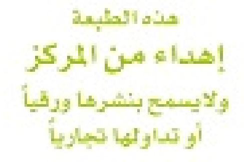
والأمر الذي يجعل التخاييل الشعرية المعضودة بالإقناعات الخطابية تنطوي على قيمة جمالية وقدرة تأثيرية أقوى من تلك التي لا تتضمن أي معنى أو حكم إقناعي يعود إلى عاملين رئيسين: يتمثل الأول في أن هذا النوع من الأقاويل الشعرية يشبع الرغبة الغريزية للنفس الإنسانية التي تنشد إلى الأشياء والمدركات التي فيها تغيير وتنوع، وتنفعل بها بدرجة أكبر وأقوى من تلك المؤلفة على مجرى أسلوبي واحد[٣]؛ ويتحدد الثاني في أن ذلك النوع من التخاييل لا يقتصر في الإيهام بادعاءاته وأحكامه على تحريك قوى الخيال الذهني فحسب، بل إنه يحمل أيضا أفكار المتلقي وظنونه على الاعتقاد في «صدق» الأحكام التخييلية التي يتضمنها الشعـر من خلال ربطها بمقـولات مقنعة مناسبة لها ومؤكدة لمعانيها[٤].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦١.
٢- نفسه، ص ٢٩٣.
٣- نفسه، ص ٣٦١.
٤- نفسه، ص ٣٦١ - ٣٦٢.







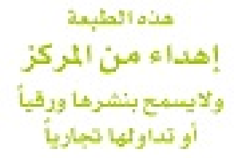


وتتجلى فاعلية هذه العملية في أنها تجمع بين وعيين ذهنيين مختلفين في حركة إدراكية واحدة ومترابطة المستويات هما: التخيل والتفكير المبني على الظنون والاعتقادات المشهورة؛ ذلك أن المتلقي لما يجد أن المعنى أو الحكم التخييلي الذي يمثله له الشاعر تؤكده الأحكام والأفكار المشهورة أو الصادقة أو المظنونة، فإنه ينساق إليه بدرجة أقوى وأشد مما لو اقتصر الشاعر على المعاني التخييلية وحدها. وهذا ما كان يميز المتنبي على مستوى التشكيل الفني والتأثير الجمالي؛ فقد كان «يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيِّلة لأنه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيِّلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخييل ويجمّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيِّلة في الفصل التالي. فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك»[1].

فالتخييل هو الخاصية الجوهرية التي تسم العملية الشعرية وتميز معانيها وأساليبها الشعرية، وإذا كان إثراء التخييلات الشعرية بالإقناعات الخطابية من شأنه أن يزيد النص الشعري جمالية ويضاعف طاقته التأثيرية، فيجب على الشعراء أن يحذوا حذو المتنبي فيقتصدوا في ذلك، وأن تكون المعاني والصور التخييلية هي المهيمنة في قصائدهم. وقد كان حازم حريصا جدا على تأكيد هذا الأمر كما تدل على ذلك النصوص السابقة، وكما يستشف من النص الأخير الذي يستعمل فيه كلمة البيت بصيغة المفرد حين يتعلق الأمر بالحديث عن الإقناع؛ بينما يستعملها بصيغة الجمع حين يتعلق الأمر بالحديث عن التخييل.

ولا ينفصل تمييز حازم بين الشعر والخطابة على أساس الطبيعة الدلالية لكل واحد منهما عن النظر في نوع علاقة معانيهما بالحقائق المادية للظواهر والأحداث الواقعية التي يعبران عنها، حيث يرى أن المدى التعبيري للأقاويل التخييلية أكثر اتساعا من المدى التعبيري للأقاويل الإقناعية، لأن الشعر يمكن أن تكون معانيه حقيقية ويقينية أو مظنونة أو كاذبة دون أن ينافي ذلك طبيعته الفنية؛ أما الخطابة فإن أقاويلها لا تكون مبنية إلا على الظن الغالب، ولذلك يناقض الصدق طبيعتها الإقناعية ولا يناسبها، يقول: «إنما صح أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصح أن تقع في الخطابة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما تتقوّم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع، مناقض للأقاويل الصادقة، إذ

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٩٣.



الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوّم به وهو التخييل، فقد يخيَّل الشيء ويمثل على حقيقته - فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيَّل صدق وغير صدق- ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلا الظن الغالب خاصة، والظن مناف لليقين»[١].

ولا تتوخى مقارنة حازم بين الشعر والخطابة على أساس الطبيعة الدلالية لكل واحد منهما التأكيد أن التخييل هو المكون النوعي الذي يتميز به الشعر عن سائر الخطابات اللغوية الأخرى فقط، بل تنشد أيضا بحث الطبيعة المادية للمعاني التخييلية، وتحديد نوع علاقة العوالم الجمالية التي تشكلها بالمعطيات الحسية والحقيقية للواقع الموضوعي. ومن أبرز الأسئلة التي توجه بحثه في هذه القضية: هل تكون المعاني التي تتضمنها التخاييل والمحاكيات الشعرية كاذبة في الغالب؟ أم أنها يمكن أن تكون صادقة؟ أم أنها تختلف من ناحيتي الطبيعة الدلالية والقيمة «الأخلاقية» عن موضوع الصدق والكذب؟

٣-٣: الصدق والكذب في الشعر

سبقت الإشارة إلى أن تفكير الرعيل الأول من البلاغيين والنقاد العرب في مفهوم التخييل اتسم بالارتياب والتشكيك في قيمته الإدراكية ووظائفه النفسية والجمالية، فكان يعتبر في أحيان كثيرة مرادفا للخداع والتضليل والكذب، كما تدل على ذلك مواقف أبي عثمان الجاحظ (ت٢٥٥هـ) وأبي بكر الأصبهاني (ت٢٩٧هـ) وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) والشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) وغيرهم.

وبالرغم من أهمية المجهود الذي قام به عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) لفهم الطبيعة الفنية للتخييل الشعري وإبراز خصوصيته الدلالية، إلا أنه لم يستطع أن يخلصه من الأحكام السلبية والمواقف التنقيصية التي ترسبت في ذاكرته خلال لحظات استعماله الأولى، فظل يعتبره ضربا من الخداع والتضليل، ووسيلة يحتال بها الشاعر على الوعيين الإدراكي والعقلي للمتلقي، ليوهمه بصدق الأحكام والمعاني الخيالية التي يعرضها عليه.

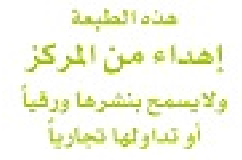
وقد شعر حازم القرطاجني أن عليه أن يواجه كل الظلال السيئة التي تعتور التخييل الشعري و«أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه، وينفي عنه ما يتهم به، ويرد على سوء



١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٠.







فهم المتكلمين للشعر، خاصة أولئك الذين قرنوا التخييل بالكذب وافترضوا أن القول المخيل هو القول الكاذب بالضرورة»[(١)]، ومن هنا حرص على التأكيد أن النظر في الشعر ينبغي أن ينصب أساسا على الغاية الجمالية التي يسعى إلى تحقيقها، وأن يقوَّم في ضوء درجة نجاح الشاعر في إدماج المتلقي في السياق التخييلي لتجربته الإبداعية، يقول بهذا الصدد: «الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيِّل»[(٢)]، ويقول أيضا في السياق نفسه: «الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيها ائتلفت الأقاويل المخيِّلة منه فبالعرض، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة؛ وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»[(٣)].

لا تتحدد غاية الشعر الجمالية وطبيعته الفنية في نقل معطيات العالم الخارجي بصورة حرفية مطابقة لوجودها العيني، أو بصورة أخرى مغايرة لحقيقتها الموضوعية، بل المطلوب منه -باعتباره خطابا جماليا يمثل الموجودات المادية والأحوال النفسية التي لها علاقة بالإنسان- أن يثير خيالات المتلقين ويحرك نفوسهم وانفعالاتهم، ويدفعهم للانسياق الـذهني والتجاوب العاطفي أو السلوكي مع المواضيع والعوالم الخيالية التي يمثلها لهم من غير اشتراط أن تكون صادقة أو كاذبة.

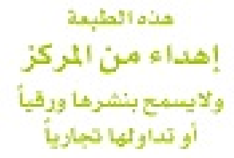
وما يشير إليه حازم هنا يكتسي أهمية نظرية كبيرة، لأنه يخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة ويركز على القيمة الفنية للتخييل ووظيفتيه النفسية والجمالية، ولأنه يرى تبعا لذلك أن على التفكير النقدي في القصيدة أن يتجاوز النظر في مدى صدق التخاييل والمحاكيات التي تتضمنها وتشكلها، وأن يتجه بالأحرى للبحث في «موقعها من المتلقي وتأثيرها في انفعالاته، وقدرتها على توجيه سلوكه، طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك»[(٤)].

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٨ - ٧٩.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٣.

٣- نفسه، ص ٨١.

٤- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص٧٩. انظر كذلك: د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٩١.



وتتجلى قيمة هذا التصور الذي يتبناه حازم في أنه يحسم الصراع الذي دار بين أنصار الصدق أو الكذب في الشعر لصالح الغاية التخييلية للعملية الشعرية. ولئن كانت أصوله تعود -كما اتضح في الفصل السابق- إلى الفلاسفة المسلمين الذين أدى تصنيفهم للشعر ضمن فروع المنطق إلى تخليصه من إسار النظرة الأخلاقية الضيقة التي كانت تقوّم العوالم الفنية والمعاني الإبداعية التي يخترعها باعتبار صدقها أو كذبها، فإن حازما لا يكتفي بعرض تصور الفلاسفة المسلمين، بل إنه يغنيه بموقف آخر يتمثل في النظر في مادة التخاييل والمحاكيات الشعرية، وبحث طبيعة المعاني التي تنطوي عليها ونوعها من زاوية صدقها في تمثيل ظواهر الواقع المادي أو كذبها في ذلك. وقد حاول حازم أن يخرج هذا السؤال من دائرة البحث النقدي، إلا أنه وجد نفسه ملزما بالإجابة عنه «لأن التخييل وإن كان يهدف إلى التأثير لن يفصل عن مادة تؤدي إليه، وموضوع يساهم في تحقيقه ولا مفر من البحث في قيمة مادة التخيّل وموضوعها، من حيث كونها صادقة أو كاذبة»[1].

فالصدق والكذب قيمتان تلازمان الطبيعة التمثيلية للتخييل وتحددان أسلوبه الإيحائي، «لأن الشيء قد يخيَّل على ما هو عليه وقد يخيَّل على غير ما هو عليه»[2]، والمطلوب الإحاطة بمناحي وقوع كل واحد منهما في الأساليب الشعرية، ومعرفة الطرق والصيغ المناسبة لاستعمال أحدهما أو كليهما في إنتاج الصور الفنية حتى تكون أكثر جمالا وأشد تحريكا للخيالات وتأثيرا في النفوس. وفي هذا الإطار يرى حازم أن الأقاويل الشعرية تنقسم بالنسبة إلى الصدق والكذب ثلاثة أقسام رئيسة: «منها ما هو صدق محض، ومنها ما هو كذب محض، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب»[3].

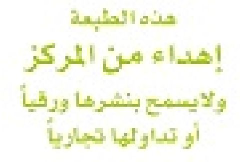
أما بالنظر إلى الطرق المناسبة لوقوع الصدق والكذب في الشعر، فثمة خمس جهات لكل واحدة موقعها الخاص والملائم في عملية التمثيل الفني، وهي الجهات التي يوضحها بقوله: «إن الشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٨١.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٢.

٣- نفسه، ص ٧٦.





الكاذبة أكثر وأحسن، ومواطن تستعمل فيها كلتاهما من غير ترجّح. فهي خمسة مواطن، لكل مقام منها مقال»[1].

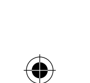
فالشعر يكون صادقا حين تتماثل المعاني والأحكام الخيالية التي تتضمنها صوره الفنية مع الحقيقة العينية للموضوع المادي الذي يشتغل عليه، ويتجلى هذا النمط من التخييلات في الأشعار التي تصف الظواهر والأشياء المادية وصفا مباشرا مطابقا لخصائصها الطبيعية وسماتها الحركية، أي في الأغـراض الشعرية التي تقصد أساليبها التصويرية تحسين صور الأشياء الحسنة أو تقبيح صور الأشياء القبيحة، يقول بهذا الصدد: «فأما إذا قصد تحسين حسن وتقبيح قبيح، فإنه متمكّن من القول الصادق والمشهور فيهما. وأكثـر أقوال الشعراء في هذين القسمين، إذا لم يقصدوا المبالغة في ما يحاكونه ويصفونه، صادقة»[2].

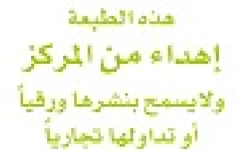
كما تكون أيضا صادقة الأشعار التي تصف الأشياء بطريق غير مباشر فتحاكيها بغيرها من الأشياء المقاربة لها في الطبيعة المادية والخصائص الحركية، وذلك بغاية إبراز جمالها إن كانت جميلة، أو قبحها إن كانت قبيحة. ويرتهن الصدق في هذا النمط من الصور الشعرية بلزوم الاعتدال في الوصف، ولذلك فعلى الشاعر ألا يخرج من إطار تقرير المشابهة والتماثل بين الشيئين موضوعي المقارنة إلى ادعاء اتحادهما وتساويهما في درجة الوجود وطبيعته، بل لابد أن يضمِّن محاكاته قرينة لفظية أو معنوية تبقي تمايزهما واضحا في مخيّلة المتلقي، يقول في هذا السياق: «(...) وكذلك أيضا إن اقتصد في محاكاته بغيره واقتصر به على المشابهة دون الغاية التي يطمح فيها عن محاكاة الشيء بالشيء إلى قول هو هو. وفرق بين قولك في الشيء: إنه الشيء الآخر، وبين قولك: إنه مثله وشبهه، إذا لم ترد في نفسك معنى التشبيه، وتكون قد حذفت الحرف الدال عليه إيجازا، بل أردت أن يصير به اثنينية شيئين اتحادا. وهذا يكون في المشابهة وغيرها (...) فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول صدق. فإذا قيل في الشيء: إنه كالشيء، وكان فيه شبه منه، فهو قول حق. لأن الكاف وحروف التشبيه إنما وضعت لأن تدل على الشبه من حيث إنه موجود، قل أو كثر، لا من حيث الكمية؛ فقد يقـوى الشبه ويضعف وتكون المحاكاة مع ذلك صادقة إلا أنها في أحد الحالين أوضح»[3].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٥.

٢- نفسه، ص ٧٣.

٣- نفسه، ص ٧٤ - ٧٥.





فأما الكذب فإنه يقع في الشعر حين يمحو الشاعر الفواصل المنطقية والطبيعية القائمة بين الأشياء والظواهر المتنافرة والمتباعدة في الحس، فيقارب بينها بأسلوب يوهم باتحادها وتطابقها في جميع الصفات، ويندرج هذا النمط في سياق أسلوب تصويري شامل يتميز بالإيغال في الوصف والمحاكاة، حيث يقلب فيه الشاعر مظاهر الأشياء وخصائصها المادية، فيمثل ما هو حسن بصورة قبيحة، وما هو قبيح بصورة حسنة، يقول: «لكن الشاعر يضطر حيث يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن أو تتميم ناقص بالنسبة إلى ما يراد منه بالمبالغة في وصفه لتزيد النفوس زيادة الوصف تحريكا، فيستعمل حينئذ الأقاويل الكاذبة وما لا يوقع الصدق كما يستعمل الحوشي والعامي من الألفاظ مضطرا في ذلك، أو مسامحة للفكر في ما يقتضيه من المعاني أو يجتلبه من الألفاظ عفوا دون كد؛ أو لأن يرى بعض الأحوال المقدَّرة التي يتخيلها أهز من الأحوال التي وقعت له، فيبني قوله على الحال المخيِّلة الممكنة دون الواقعة. ليكون الكلام بذلك أشد موقعا من النفس وعلوقا بالقلب»[١].

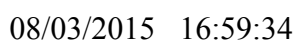
فالاستدراك في قول حازم مرتبط بالاضطرار وناتج عنه، كما تدل على ذلك عبارة «لكن الشاعر يضطر»، وهذا الأمر محكوم كما يتضح من نهاية النص بطبيعة الإثارة الجمالية التي يتوخى الشاعر تحقيقها، وبعبارة أخرى فالغاية الأساس للشعر تظل هي تحريك خيالات المتلقين ودفعهم إلى التفاعل النفسي والوجداني مع المواضيع الفنية والمعاني الإيحائية التي يتضمنها. ولذلك فحين لا تسعف الشاعر معطيات الواقع المادي وظواهره المشهورة والمحدودة بتمثيل معناه الخيالي وتشكيل رؤيته الجمالية، فإنه ينزاح عن هذا الواقع ليخلق أشياء جديدة ويتخيل حالات نفسية وأشكال مادية مغايرة للمألوف وتنطوي على طاقات إمتاعية وقدرات تأثيرية بديعة وعميقة.

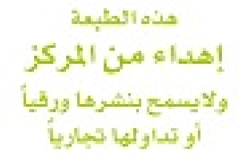
وقبل تناول الموقف النظري الذي ينطوي عليه هذا التصور، من الموائم الإشارة إلى أن حازما لا يرى أن الكذب الفني يقع في الشعر كلما دار كلامه على تحسين قبيح أو تقبيح حسن، فقد يكون الشاعر صادقا في ذلك أيضا «لأن كل شيء حسن يقصد محاكاته وتخييله، وإن كان أحسن ما في معناه، فقد يوجد فيه وصف مستقبح. وكذلك الشيء القبيح، فإنه وإن كان لا أقبح منه، قد يوجد فيه وصف مستحسن»[٢].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٢. انظر كذلك ص ٧٢.
٢- نفسه، ص ٧٣.









ويمثل هذا المستوى من التصوير القسم الثالث من الكلام الشعري الذي قال عنه إنه يجتمع فيه الصدق والكذب. ولاشك أن تقسيم حازم للأقاويل الشعرية إلى نوع كاذب بالمرة، وآخر صادق، وثالث يجتمع فيه الصدق والكذب لم تمله عليه ثقافته المنطقية التي لا ينكر أنه كان متشبعا بها، ولكنه توسل بآلياتها التفريعية والتصنيفية ليرد على سوء فهم بعض علماء الكلام للطبيعة الدلالية للشعر ولمستويات تعبيره الجمالي عن العالم والإنسان، ولعل مايؤكد ذلك قوله: «وإنما غلط في هذا -فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة- قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته»[1].

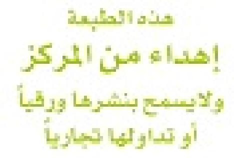
إلا أن حازما لا ينكر مع ذلك أن حيز الكذب في الشعر أكثر اتساعا من حيز الصدق فيه، لكون التمثيل الفني في العملية التخييلية يقترن بالإيهام والاحتيال ويقوم عليهما، وبواسطة ذلك يتمكن الشاعر من إيهام المتلقي أن شيئا ما يحمل صفات وملامح شيء آخر مغاير له في الطبيعة المادية والخصائص الحركية. ولا يقتصر هذا الأمر على الكذب وحده، بل يشمل أيضا الأقاويل الشعرية الصادقة المفرطة في الوصف، لأن الشاعر يحتاج فيها -لكي يكون قوله جميلا ويقع موقعا حسنا في النفوس- أن يضيف إلى وصفه المطابق للموضوع المادي معنى جماليا آخر، وهذا المعنى الذي يضيفه الشاعر لا يكون مرتبطا ارتباطا عضويا بذلك الموضوع، كما أنه لا يحدد حقيقته المادية والواقعية، ولكنه يورده على سبيل الاقتران والتمثيل، الشيء الذي يعني «أن الشاعر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه، فأفرط فيها، كان صادقا من حيث وصفه بتلك الصفة، وكاذبا من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد»[2].

وقد توقف حازم عند البنية الدلالية والتمثيلية للصور الشعرية التي تنطوي على معاني وأحكام تخييلية كاذبة، وحاول أن يميز بين مختلف تشكلات الكذب ودرجات وقوعه فيها، وأن يبين ما يصلح استعماله من ذلك في الشعر مما لا يصلح، فرأى أن الكذب في الشعر ينقسم إلى نوعين رئيسين: أحدهما يعلم أنه كذب من ذات القول؛ والآخر لا يعلم كذبه من ذات القول. فالنوع الأول لا يثير كذبه أي إشكال، لأنه واضح الخداع والادعاء الباطل؛ أما النوع الثاني فيحتاج إلى تأمل وتصنيف، لأن منه ما لا يوجد في القول الشعري ولا في

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٦، أنظر أيضا ص ٨٣.

٢- نفسه، ص ٧٩.





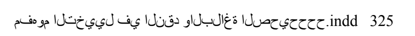
الواقع العيني ما يدل على أنه كذب، ومنه كذلك ما يعلم أنه كذب بالرجوع إلى الواقع المادي وعرض ما يدعيه الشاعر على ظواهره ومعطياته الحسية، «فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى علمه من خارج أيضا: هو الاختلاق الإمكاني، وأعني بالاختلاق: أن يدعي الإنسان أنه محب ويذكر محبوبا تيَّمه ومنزلا شجاه، من غير أن يكون كذلك. وعنيت بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك مما يصفه ويذكره. والذي يعلم من خارج القول أنه كذب ولابد الاختلاق الامتناعي، والإفراط الامتناعي والاستحالي. والإفـراط: هو أن يغلو في الصفة فيخـرج بها عن حد الإمكـان إلى الامتنـاع أو الاستحالة (...) فأما الإفراط الإمكاني فلا يتحقق ما هو عليه من صدق أو كذب، لا من ذات القول ولا من بديهة العقل؛ بل يستند العقل في تحقق ذلك إلى أمر خارج عنه وعن القول، إلا أن يدل القول على ذلك بالعرض. فلا يعتد بهذا أيضا. وإنما نسميه إفراطا بحسب ما يغلب على الظن»[1].

ويعتبر الاختلاق الإمكاني، مقارنة بالاختلاق الممتنع أو المستحيل، أكثر الأساليب التمثيلية ملاءمة لطبيعة التصوير الشعري عند العرب، لأن المتلقي لا يستشعر إزاءه بأي تنافر أو تعارض بين التخاييل التي يتضمنها والحقائق المادية الماثلة في الحس، ولا يشك من ثمة بأنه معرض للخداع والتضليل؛ لأن أدنى شك من هذا القبيل من شأنه أن يفسد العملية التخييلية برمتها، وأن يحول دون تحقيق غايتها الجمالية، ويرى القرطاجني أن الشعر إنما ساغ فيه «وقوع الكذب في الممكنات ولم يسغ في المستحيلات لأن الأمـر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضا لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع.»[2]

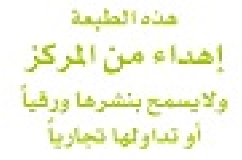
فوضوح الكذب يفضح الطبيعة الاحتيالية للعملية الشعرية، ويحول دون اندماج المتلقي في سياقها التخييلي، ولذلك ما ينبغي للكذب الإفراطي في الشعر أن يخرج عن حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة، لأن إمكانية وقوع الأحداث ومشاكلة الصور المتخيلة في

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٦ - ٧٧.
٢- نفسه، ص ٢٩٤، انظر أيضا ص ١٣٥.









القصيدة للواقع «تضعف سبيل المعارضة العقلية، وتفسح المجال لعملية الإيهام، حتى يتقبلها المتلقي وينفعل بها ويعمل تبعا لمقتضاها»[1]؛ أما إذا كان مجال الصدق لا يتسع أمام الشاعر ولا يناسب رؤاه الخيالية، فعليه أن يخفي موطن الكذب في قوله الشعري بأن يصوغه في بنية تركيبية بديعة تشغل ذهن المتلقي عن الانتباه إلى بطلان دعوى القياس التخييلي، وتوهمه بصحة أحكامه ومشابهتها للكلام الصادق والمعاني المشهورة، يقول موضحا ذلك: «والتمويهات تكون بطي محل الكذب من القياس عن السّامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معا، أو بإلهاء السامع عن تفقد موضع الكذب وإن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادة والترتيب معا»[2].

يكشف هذا النص أن حازما يعتبر التخييل الشعري قياسا مخادعا، لأنه ينبني على مقدمات خيالية ويفضي إلى نتائج وأحكام وهمية. وإذا كان هذا التصور مستمدا من فهم الفلاسفة المسلمين للشعر باعتباره نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية، فإن أصوله الحقيقية تعود -كما اتضح في الفصلين السالفين- إلى البدايات الأولى لتشكل مفهوم التخييل عند العرب، حيث كانت تشبه فاعلية التمثيل البياني وقدرته التأثيرية بالسحر، كما كانت كلمات الاحتيال والإيهام والخداع ترتبط بكلمة التخييل وتعد من أبرز مرادفاتها. مما يبين أن مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني ظل مرتبطا بتلك الأصول الدلالية التي ترسبت في ذاكرة الكلمة خلال المراحل الأولى لتوظيفها وتشكل مضمونها الاصطلاحي .

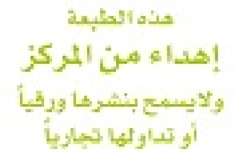
ولاشك أن فهمه للتخييل على هذا النحو يقوده إلى التسليم ضمنيا «بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التي هونت من قيمة التخيل الإنساني، والتي تركت آثارا ضارة على مفهوم التخييل الشعري نفسه»[3]، إلا أن ذلك لا يعني أنه يتبنى في نهاية المطاف المواقف السلبية

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٤.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٤، انظر أيضا ص ٧١ - ٧٢.

٣- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٨٤.





ذاتها التي صاغها البلاغيون قبله، والتي تتفق على التنقيص من قيمة التخييل والتشكيك في ضرورته النفسية ووظيفته الجمالية؛ فحازم ما فتئ يؤكد في منهاجه أن التخييل هو جوهر الشعر والمكون النوعي الذي يميزه عن المستويات الأخرى للخطابات اللغوية، وكان يرى «أن الاعتبار في الشعر ليس بالنظر إلى الصدق والكذب بل بالنظر إلى التخييل، وأن الصدق والكذب أمران يرجعان إلى المفهومات لا إلى الدلالات»[1]، كما أنه لم يهاجم -كباقي البلاغيين السابقين- كل أنواع التخييل وضروبه التصويرية، بل رفض فقط تلك التي تكون واضحة الكذب ومفضوحة الاحتيال، والتي يتحرر فيها خيال الشاعر من كل الضوابط والحدود الفنية التي تحكم حركته الإبداعية وتوجهها، فيتوهم أشياء لا يمكن وقوعها في الوجود، أو تمثلها في الذهن كتركيب يد أسد على رجل أو ادعاء وجود إنسان يمكن أن يقوم ويقعد في حال واحدة[2].

ففساد هذا النوع من الصور يعود إلى أنه يتناقض مع الطبيعة التمثيلية للشعر، وغايته الجمالية التي تسعى إلى إحداث التخييل في ذهن المتلقي، ودفعه إلى التفاعل النفسي مع العوالم الفنية التي يصورها له الشاعر. ولذلك يرى حازم أن الشاعر إذا لم تسعفه المعاني المشهورة والصادقة، واضطره غرضه الشعري ومعناه الخيالي إلى المبالغة في الوصف والتصوير، فعليه أن يستعمل «المبالغات التي يمكن أن تتصور لها حقيقة وأن تصرف إلى جهة الإمكان (...) وإن لم تكن واقعة»[3]، وعليه أيضا أن يخفي كذبه، ويصوغ حكمه المخادع في بنية لغوية وتركيبية توهم المتلقي بصحته وصدقه كما أشار في النص السابق؛ أما إذا تساوى المعنى الصادق والمعنى الكاذب في التمثيل الفني وكانت لهما القدرة نفسها على تحريك الخيالات وإثارة الانفعالات، فعلى الشاعر أن يختار الصادق ويقدمه على الكاذب، يقول مبرزا ذلك: «وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الخاص عليه، ومع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال وما يعضده مما داخل الكلام وخارجه- فتحريك الصادقة عام فيها

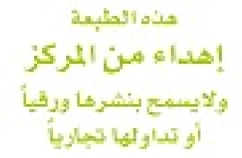
١- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٥.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٦، ١٣٣.

٣- نفسه، ص ١٣٥.







قوي، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف- وما عم التحريك فيه وقوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى»[1].

وما يشير إليه هنا يدل على أن موازنته بين الصدق والكذب في الشعر من ناحية درجة ملاءمة كـل واحد منهما لطبيعة التخييل الشعري تشي بأنه يميل إلى الصدق. وهو ما عبر عنه صراحة بقوله: «(...) المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكا شديدا»[2].

غير أن الصدق الذي يتحدث عنه حازم هنا لا يعني مطابقة القول الشعري للمعطيات المادية كما تبدو للوعي الإدراكي المباشر؛ وإنما هو «تمثيل تخيلي أو موازاة تخيلية، تبدو فيها الحقيقة من خلال علاقات واقترانات، لها مجالها المتميز»[3].

وتفضيل حازم للصدق في الشعر ليس أمرا طارئا في تفكيره النقدي، ولا ينم عن أي اضطراب أو غموض في تبني موقف واضح ومتسق من قضية الصدق والكذب في الشعر كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين[4]؛ بل إن موقفه بهذا الخصوص واضح وثابت كما تبينا من قبل في معرض حده للشعر، حيث اعتبر أن قوة صدق التخييل أو قوة شهرته من العناصر الأساس التي يستعين بها الشاعر لكي يحبب إلى نفس المتلقي ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، وليحمله من ثم على طلبه أو الهروب منه.

ومن الجدير بالملاحظة أن موقف حازم القرطاجني من قضية الصدق والكذب في الشعر لا يختلف كثيرا عما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني، بل إن مقاربة الرجلين لهذه القضية تتماثل من ناحية المواقف والتصورات الكبرى، ذلك أنهما يجمعان على أن الشاعر ما ينبغي له أن يلجأ إلى الكذب إلا حين تنعدم أو تضيق أمامه سبل الصدق في القول، ولا يجد بدا من

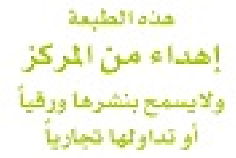
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٢.

٢- نفسه، ص٨٢ .

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢١٢.

٤- انظر د.سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ١٧١. د.مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٨٠ - ١٨١.





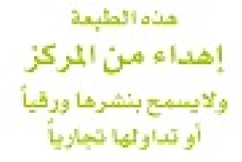
تصوير الأشياء بمظهر مغاير ومناقض لحقيقتها المادية، وأن عليه أن يراعي في ذلك ما يتطلبه الغرض الشعري ويتناسب مع غايته الجمالية، كما أنهما يتفقان على ضرورة أن يتوخى الشاعر القصد والاعتدال في الوصف والتصوير وألا يخرج بمبالغته في التخييل إلى الادعاء الباطل والكذب المكشوف والمفضوح.

وبغض النظر عن المواقف والتصورات الكبرى التي خلصا إليها واتفقا فيها معا، يلاحظ أن حازما يتميز عن عبد القاهر وغيره من النقاد الذين تناولوا هذه القضية بشمولية العرض، ودقة الفصل بين الجهات التي يكون فيها التخييل الشعري كاذبا أو صادقا، أو يجتمع فيه الصدق والكذب فيتساويان من ناحية القيمة الجمالية أو يفضل أحدهما الآخر. وقد تحقق له ذلك نتيجة إلمامه بأبرز المقولات والتصورات التي سادت قبله بين الشعراء والعلماء الرواة والنقاد، وتمثله لها في ضوء ثقافته الفلسفية، حيث ربط قضية الصدق والكذب في الشعر بمقولات الواجب والممكن والممتنع والمستحيل في المحاكاة الشعرية، التي أفادها من شراح كتاب الشعر[1]، وأعاد صوغ كل ذلك وترتيبه على أسس منطقية واضحة ودقيقة، وبأسلوب «ينم عن عقلية نقدية ناضجة»[2].

ولا يقتصر حرص حازم في تأكيده الجوهر التخييلي للشعر على اعتباره عنصرا رئيسا يحدد ماهية الخطاب الشعري ويميزه عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب، أو على توضيح طبيعة علاقته المفهومية بمقولتي الصدق والكذب فحسب، ولكنه يتعدى ذلك إلى مستوى آخر من البحث ينشد بيان طرق تحقق التخييل في البنية النصية للخطاب الشعري من خلال مكوناته اللفظية والدلالية والتركيبية والإيقاعية. ويعكس هذا المستوى جانبا آخر من النضج النظري في التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، لأنه استقصى فيه -بكيفية شاملة ودقيقة- أبرز تصورات البلاغيين السابقين بخصوص المميزات الجمالية والخصائص الفنية التي تحدد فصاحة الكلام وبلاغة مضامينه وعباراته، وتأمل ذلك في ضوء تصورات ابن سينا للشروط التي تجعل القول مخيلا، فأعاد توظيف ذلك بالصورة التي تثري مفهوم التخييل، وتبرز وسائل تحققه في النص الشعري.

١- تجدر الإشارة بهذا الصدد إلى أن محمد مفتاح يرى أن حازما استوحى تلك المقولات من الأحكام الشرعية ونقلها إلى أحكام الشعر، أنظر محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، ص ١٠٤.

٢- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص ١٥٠.



٤- وسائل التخييل في الشعر:

سبقت الإشارة في مستهل هذا المبحث إلى أن مفهوم التخييل في تصور القرطاجني هو عملية تمثيلية يتفاعل من خلالها المتلقي على المستويين الخيالي (الذهني) والعاطفي (النفسي) مع مكونات النص الشعري وخصائصه اللغوية والدلالية والتركيبية والإيقاعية، وأنه «حركة متعددة الأبعاد»[١]، لأنه يقع في الشعر من أربعة أنحاء: على المستوى اللفظي، وعلى المستوى الدلالي، وعلى المستوى الأسلوبي، وعلى المستوى الإيقاعي. ولذلك فقد قسم منهاجه إلى أربعة أقسام، وخص كل واحد منها بتتبع المميزات والخصائص الجمالية التي يجب توافرها في كل مكون من تلك المكونات الأربعة، وذلك بالنظر إلى هيآته ودلالاته وإيحاءاته، وكيفية وقوع تلك الهيآت بدلالاتها وإيحاءاتها في النفوس، وطرق تحريكها للخيالات.

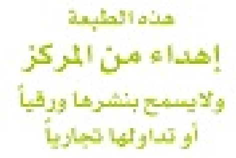
بيد أن ذلك التقسيم ليس دليلا -كما يرى أحد الباحثين- على أن معالجته لمكونات التخييل في الشعر تتسم بالتجزيء و«التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعري»[٢]، فقد كان يؤمن بأن التخييل في الشعر متكامل العناصر ومتضافر الوسائل، وأن قيمته الفنية ووظيفته الجمالية تتولدان من تفاعل أساليبه وترابطها، وكان ينطلق في ذلك من «نظرة كلية أو شمولية تدرك ما لا تدركه النظرات الجزئية من أسرار العلاقات النظمية بين الألفاظ»[٣]. ولذلك لم يخص كل قسم من أقسام كتابه بدراسة كل عنصر في ذاته ولذاته، ولكنه كان يتناوله أيضا من جهات مستويات اقترانه بالعناصر الأخرى وتناسبه معها، وهذا ما أدى إلى تكرار بعض التصورات والآراء بفعل تداخل تلك العناصر وتفاعلها في العملية التخييلية.

ولم يكن حازم يعتبر أن تلك الوسائل التخييلية الأربع تنطوي على قدر واحد ومتماثل من القيمة الجمالية والوظيفة التأثيرية، ولكنه يرى أن منها ما هو ضروري وهام في عملية التخييل الشعري، ومنها ما هو أقل أهمية وضرورة، يقول موضحا ذلك: «وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٤٤.

٢- د. جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص ١٨١.

٣- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص ١٨٩.



منه. والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم؛ وآكد ذلك تخييل الأسلوب»[(١)].

وليس في هذا النص أي غموض أو اضطراب كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين[(٢)]، لأن حازما لا يميز هنا بين الوسائل والعناصر التخييلية على مستوى أهميتها في عملية البناء الشعري، ولكن على مستوى دورها في إثراء جمالية الصور الفنية التي تتضمنها القصيدة، إذ الشرط الأول الذي يصير به نص ما نصا شعريا أن يتضمن معاني خيالية، ويعبر عنها بلغة بديعة تتناسب عناصرها الصوتية والدلالية؛ أما العناصر الأخرى التي تتعلق بتخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأساليب والأوزان والتراكيب، فليست شروطا رئيسة في التخاييل الشعرية، ولكنها قد تزيد الشعر جمالا وتمنحه قدرة مضاعفة على التأثير في النفوس. ولذلك يلاحظ أن المعنى الواحد تتغير دلالته الإيحائية وقيمته الفنية بتغير اللفظ الدال عليه، وقد تتماثل طاقته الجمالية وقوته التأثيرية بالرغم من اختلاف بنياته التركيبية والعروضية.

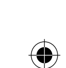
٤-١: التخييل بالألفاظ

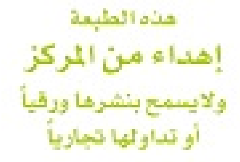
قد يبدو صعبا الإحاطة بتصور حازم الكلي لطرق وقوع التخييل بالألفاظ، لأن القسم المتعلق بهذا الجانب ضاع ولم يعثر له على أثر، مثلما ضاعت المقدمة وجزء هام من قسم المعاني، لكن ما يذلل نسبيا هذه الصعوبة أن الأقسام المتبقية من الكتاب تتضمن بعض النصوص المتناثرة، التي تسمح بتكوين فكرة عامة عن تصوره للخصائص الصوتية والدلالية التي ينبغي توافرها في هيآت الألفاظ وموادها، ليؤدي النص الشعري وظيفته التخييلية ويحقق أثره الجمالي.

ويفيد تأمل تلك النصوص في استنتاج أن عنايته بالألفاظ تنطلق من رؤية شمولية ودقيقة للعملية الشعرية مؤداها: أن القصيدة الجميلة التي تحرك الخيالات وتؤثر في الانفعالات هي تلك التي يتناسب اختيار موادها اللفظية ويتناغم تأليف بنياتها الصوتية مع البنية الكلية لنظامها اللغوي والدلالي والإيقاعي؛ فالألفاظ في الشعر لا تنفصل عن الوزن،

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٨٩.

٢- انظر د.مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٣٨، د. جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص ١٨١.





«لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية، التي تتجاوب –في النهاية– مع تناسب المعنى. ومن ثمة يظل التخييل الشعري تخييلا سمعيا ما دمنا نهتز في الشعر إزاء ما نسمعه»[١].

ويرى حازم –بناء على ذلك– أن اختيار الكلمات المفردة في عملية التشكيل التخييلي للشعر يجب أن تحكمه ثلاثة اعتبارات: أولها أن تكون عذبة التلفظ متناغمة الحروف؛ وثانيها أن تكون سليمة الاستعمال، ودقيقة الدلالة على المعنى الجمالي المقصود، وقوية الإيحاء به؛ وثالثها أن تكون شديدة التعلق بالكلمات المجاورة لها، ومتناسبة معها صوتيا ودلاليا وتركيبيا. وقد أشار إلى هذا باختصار شديد بقوله: «وأحسن الألفاظ ما عذب ولم يبتذل في الاستعمال»[٢]، كما أوضح ذلك وفصله في سياق آخر، فأبرز أن الصفات التي تتحقق بها جمالية العبارة الشعرية وتخييليتها تكمن في: «اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك (...) واختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال وتجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك»[٣].

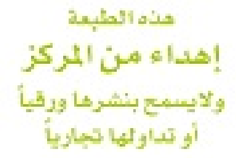
تبدو إذن العناية بالبنيات الصوتية للألفاظ أمرا هاما في عملية البناء الفني للنص الشعري، لأن جماليته وقوته التأثيرية تتأتيان من تناسب مواده اللفظية وتشاكل تأليفها وتلاؤمها في أزمنة النطق بها، ولا يقتصر ذلك على الكلمة المفردة، ولكنه يتعلق بالجمل والتراكيب الشعرية أيضا ما دامت تتكون بدورها من كلمات مفردة؛ ويتحقق تلاؤم الألفاظ، سواء كانت مفردة أم مركبة، بائتلافها من حروف سهلة مخارج النطق ومتناغمة في الحركة المتوالية لصوامتها وصوائتها، كما يتحقق بتشاكل اقترانها مع غيرها من الألفاظ المجاورة لها وقوة ترابطها وتعلقها بها، «والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٤٤.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٢.

٣- نفسه، ص ٢٢٢، انظر أيضا ص ١١٩.





فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[١].

ولا يتم اختيار الألفاظ الملائمة لموضوع القصيدة والمحققة لقصدها الفني بالنظر إلى جانبها الصوتي فقط، بل حسب محتواها الدلالي كذلك، لأن الشعر ليس مجرد كلمات ذات إيقاع متوازن الحركات والسكنات، ولكنه فضلا عن ذلك خطاب يقصد التعبير عن جملة من المعاني الجمالية الخاصة التي لا يمكن تأديتها بالصورة التي وقعت بها في ذهن الشاعر واستشعرها وجدانه إلا بتدقيق المعاني وحسن اختيار الكلمات الأكثر ملاءمة للغرض وتعبيرا عنه، «(...) ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدربة بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأتى له مراده وينال من كمال المعنى بغيته»[٢].

ويرى حازم أن الشاعر مثله في ذلك مثل الرسام الذي ينتقي ألوانا معينة دون سواها، ويضع كل لون في مكان خاص في فضاء اللوحة، ويقرنه باللون الموافق له والمتناسق معه، يقول مبرزا ذلك: «واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا»[٣].

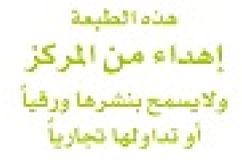
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، انظر أيضا ص ٢٢٥.

٢- نفسه، ص ١٧٨.

٣- نفسه، ص ١٢٩.





وما يشير إليه حازم هنا يعني أن اختيار الكلمات في الشعر لا يتم بالنظر إلى تناغم حروفها وتوازنها الصوتي مع الكلمات الأخرى المجاورة لها والمتعلقة بها فحسب، ولكنه يتم أيضا بالنظر إلى طبيعة الدلالات التي تحتوي عليها، ومدى تناسب معناها مع معاني الكلمات الأخرى التي ترتبط بها، لأن الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفسية المتلقي تنتج عن تفاعل جانبيه الصوتي والدلالي وتناسبهما، ويتم ذلك بأن يكون حسن محاكاة المعاني وتخييلها في مستوى إحكام الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته للألفاظ التي تقترن به ويوضع بإزائها، يقول بهذا الصدد: «صناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني. وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس، وحسن موقعها منها (...) فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكا شديدا»[(١)].

فالصوت والدلالة في الشعر وسيلتان تعبيريتان لإمتاع الأسماع وتحريك النفوس، ومن شأن الإخلال بتناسبهما وتناغمهما أن يفسد عمليتي الإيحاء والإثارة التخييلية. وتختل العلاقة الجمالية بين اللفظ والمعنى بأن «تكون الألفاظ الدالة على المعنى أو اللفظة الواحدة منها حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها (...) ومن ذلك أن تكون اللفظة أو الألفاظ مشتركة فتدل على معنيين أو أكثر لا في حال واحدة»[(٢)].

وما يقوله حازم هنا يعني أنه بالرغم من كونه فصل في منهاجه بين الألفاظ والمعاني وخص كل واحد منهما بقسم مستقل، إلا أنه ظل يعي - ويؤكد في الآن نفسه- أنهما عنصران جماليان مترابطان في العملية الشعرية، وأن الفصل بينهما لا يعدو أن يكون إجرائيا، اقتضته ضوابط الدراسة ومرتكزات التحليل، من أجل إبراز الصفات الجمالية التي تميز كل واحد منهما في ذاته، والتي يوظفها العنصر الآخر لإثراء المحتوى التخييلي للقول الشعري.

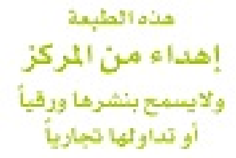
٤-٢: التخييل بالمعاني

مثلما هو الأمر بالنسبة إلى المكون اللفظي، تابع حازم القرطاجني الخصائص البنيوية

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨١- ٨٢، انظر أيضا، ص ٣٤٦.

٢- نفسه، ص ١٨٤ - ١٨٥.





والتعبيرية التي تميز المعاني الشعرية في ذاتها وبالنسبة إلى مادتها، وبالنظر إلى ما يقترن بها من كلام، وبالنظر إلى مدى مطابقتها للغرض المقصود بها، وحسن موقعها من النفوس، ودرجة تحريكها للانفعالات والخيالات[1].

وتبرز أهمية دراسته للمعاني وجدتها في أنه تناولها من زاوية طبيعتها الإدراكية وخصوصيتها التعبيرية، ذلك أنه انفرد عن غيره من البلاغيين العرب بتقديم تعريف دقيق وشامل للمعاني يستقصي مختلف مستويات وجودها المادي والذهني وتشكلها اللغوي والتعبيري ويحدد كل مستوى منها باعتبار موقعه في مراتب الإدراك، يقول بهذا الصدد: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبِّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبَّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[2].

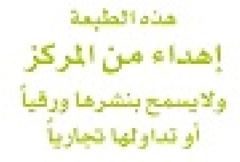
يميز حازم في هذا النص بين خمسة مستويات لوجود المعاني لكل واحد منها مرتبة ذهنية وصورة إدراكية خاصة، ويمكن تسميتها على النحو الآتي: المعاني في الأكوان، والمعاني في الأعيان، والمعاني في الأذهان، والمعاني في الألفاظ، والمعاني في الخطوط والرسوم.

فالمعاني في الأكوان هي الدلالات الغفل والمجردة، أو هي الأشياء الموجودة في العالم المادي التي لم تقع في مدارك الإنسان ولم يتمثلها ذهنه؛ والمعاني في الأعيان هي صور تلك الأشياء القائمة في الوجود لحظة إدراكها بالحس؛ والمعاني في الأذهان هي صورها الماثلة في النفس والمرتسمة في الخيال الذهني؛ والمعاني في الألفاظ هي الرموز الصوتية التي يعبر بها الإنسان عن تلك المعاني؛ أما المعاني في الخطوط فهي الرموز المكتوبة الدالة عليها.

ولاشك أن الفروق التي يضعها حازم بين مراتب هذه المعاني ومستويات وقوعها

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٣٠.

٢- نفسه، ص ١٨ - ١٩.



في الذهن دقيقة جدا، وتستهدف الإحاطة بمختلف درجات تشكل النص الشعري واشتغاله، سواء في علاقته بالواقع المادي، أم بالشاعر، أم بالمتلقي، أم بالخطاب اللغوي.

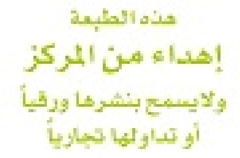
وما يقوله حازم في النص أعلاه مستمد من شروح الفلاسفة المسلمين لكتاب أرسطو في العبارة، وقد نقل تصورهم في النص السابق من سياقه النظري المجرد المتصل بفلسفة اللغة إلى سياق البحث في جمالية الخطاب البلاغي، فاستثمره في تحديد طبيعة علاقة المعنى الشعري بالمعنى الذهني الذي يختلج في النفس، وبالمعنى المادي المجرد الذي يقع خارج الإدراك، وليكشف بذلك طرق تشكل الصور والمعاني التخييلية بالنظر إلى مستويات انتقالها من رتبة إدراكية إلى أخرى، وكيفيات تصورها الذهني.

وإذا كان قد أبرز -في معرض حديثه عن الخصائص الإبداعية للخيال الشاعري وجوهره الحركي[1]- طرق إدراك الذهن للأشياء الموجودة في الأعيان وكيفيات حفظ الذاكرة لها، فقد أوضح في سياق آخر أن التعبير الجمالي عن الصور الحاصلة في الأذهان ينقسم في العملية التخييلية إلى قسمين، كل واحد منهما يتعلق بلحظة إبداعية محددة في عملية الإنتاج الشعري، فأما القسم الأول فيتصل ببداية تخلق التجربة الشعرية في النفس، وبالتمثل الذهني المجرد للفكرة الأولية العامة التي ينشد القول الشعري التعبير عنها؛ وأما القسم الثاني فيتعلق بتحول تلك الفكرة الذهنية من مستواها النفسي إلى المستوى التعبيري، وتشكلها ضمن بنيات لفظية ودلالية وتركيبية وإيقاعية، يقول بهذا الصدد: «وينقسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته قسمين: تخيُّل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها»[2].

وثمة نصوص عديدة في المنهاج عمد فيها حازم إلى التمييز بين المعاني بالنظر إلى مراتبها في الوجود ومستويات وقوعها في الذهن، وبالنظر كذلك إلى علاقتها بالغرض الشعري، ومن الخطأ الاعتقاد أن تقسيمات حازم للمعاني وتفريعاته المتعددة لمستويات وقوعها في

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٨ - ٣٩، ٤٢ - ٤٣.

٢- نفسه، ص ٩٣.



الذهن تعود إلى شغفه بالمنطق وتغلغله في منهجه النقدي، لأنه لم يكن يستهدف بالتجزيء والتفريع مجرد التقسيم، ولكنه جعل من ذلك وسيلة لتأمل عناصر النص الشعري الدقيقة التي لا يمكن إدراك فاعليتها التخييلية بالاقتصار على النظرة الشمولية والكلية، وهذا ما دفعه إلى الفصل بين المكونات اللغوية للنص الشعري وتأمل كل واحد منها في ذاته وفي علاقته بالآخر[١].

ويلاحظ أنه خص قسم المعاني بعناية فائقة مقارنة بغيره من الأقسام الأخرى، وذلك لأن تخييلية القول الشعري تتحدد أساسا في تصوره بالنظر إلى ما تتضمنه المعاني الشعرية من أحكام جمالية، واقترانات متنوعة، وعلاقات متناسبة، وما يتولد عن كل ذلك من صور فنية غريبة وعجيبة. ولهذا قال في نص سابق: «التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ»[٢].

والشرط الأول الذي ينبغي توافره في المعاني الشعرية لكي تكون مخيلة أن يكون موضوعها شديد التعلق بأغراض الإنسان، مناسبا للأفكار والدلالات التي تميل إليها النفس ميلا غريزيا وتنفعل بها بصورة وجدانية، ويتحقق هذا الأمر في المعاني التي تعبر عن العواطف والانفعالات التي يستشعرها كل الناس، ويشترك في فهمها الخاص والعام، يقول بهذا الصدد: «(...) أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد»[٣].

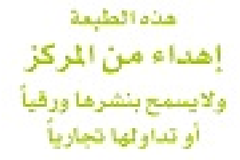
١- تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن القرطاجني كان يشتغل وفق مبدأ عقلاني مفاده أننا حين نكون أمام مسألة أو قضية أو إشكالية، يتحتم علينا تجزيئها وتفريعها إلى جملة من المسائل الجزئية لمجابهتها منفردة ثم لمعرفة علاقاتها بالمسائل الأخرى، ويتحصل من ذلك تقليب المسألة الأصلية أو الأولى من جميع وجوهها ومناحيها وعلاقاتها، ومن ثم التكرار الملحوظ المتخلل للمنهاج، ويضاف إلى ذلك أن الخطاب النقدي عنده لم يكن هدفا في ذاته، وإنما كان يستهدف قارئا محددا، سواء كان هذا القارئ متنورا أم هاويا؛ غير أن القرطاجني يفترض في قارئه المحتمل عدم المعرفة، وهو ما يحتم توضيح كل شيء عبر اللجوء إلى طريقة تعليمية تجزئ وتفرع وتقسم، دون أن تغيب عنها الوحدة النظرية والمنهجية.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

٣- نفسه، ص ٢٠.







فالشعر خطاب «وجداني» ينشد تحريك الخيالات والتأثير في الانفعالات، وأفضل الوسائل المادية التي تمكنه من تحقيق ذلك أن تتناول معانيه المواضيع المشتركة بين كل الناس، والتي يصبو إليها الجميع، وتنتج عنها تأثرات جمالية وانفعالات عاطفية قوية وعميقة بفعل تشكلاتها العجيبة أو بفعل الحنين الذي تولده في النفس إلى لحظات حميمية مفتقدة؛ أما غير ذلك من المعاني التي ينفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصة دون الجمهور، والتي تتعلق بالعلوم والصناعات والمهن، فيستحسن تركها وتجنبها، لأنها غير أصيلة في الشعر، ولا تناسب جوهره الفني.

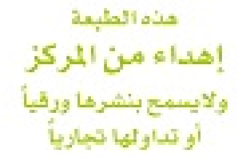
وبناء على ذلك يرى حازم أن المعاني التي تكون مادتها صالحة للقول الشعري هي تلك التي يتحقق فيها شرطا «المعرفة والتأثير»، وهما شرطان ضروريان؛ إذ إن النفس لا تتأثر بالقول الشعري إذا كان موضوعه مجهولا وخارجا عن مجالي الفهم والإدراك، ولكن ذلك لا يحصل إلا إذا كان لها «إحساس بالشيء المتخيل وتقدم لها عهد به»[(١)]. يقول موضحا ذلك: «إن الأقاويل المخيِّلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيَّلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتنا ويتأثر لـه، أو مما يعرفه ولا يتأثـر له، أو مما يتأثر له إذا عـرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه. وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عرف وتؤثر له، أو كان مستعدا لأن يتأثر له إذا عرف وكان في قوة كل واحد من جمهور من جبلته في الفهم صالحة أن يتصور ذلك إذا عرف به وذلك كالأخبار التي يحيل عليها الشعراء»[(٢)].

ويطلق حازم على المعاني المعروفة التي تحصل عنها تأثرات نفسية ويحسن استعمالها في الشعر اسم: «المتصورات الأصيلة»، بينما يطلق على تلك التي لا تعرفها إلا الخاصة، ويحتاج الناس في فهمها إلى تحصيل بعض المقدمات العلمية اسم: «المتصورات الدخيلة»[(٣)]. فالأولى ضرورية في الشعر، إذ لا تتحقق خصوصيته الدلالية ومميزاته التعبيرية بدونها؛ أما الثانية فغير مناسبة للأغراض الشعرية، ويعاب بناء المعنى الشعري عليها، لأن هذا النوع «لا يأتلف منه كـلام عال في البلاغة أصـلا إذ من شـروط البلاغة

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٨.

٢- نفسه، ص ٢١.

٣- نفسه، ص ٢٢.



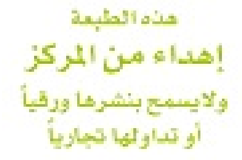
والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور، وذلك غير موجود في هذا الصنف من المعاني»[١].

بيد أن ذلك لا يعني أنه يرفض بالمرة أن تستعمل «المتصورات الدخيلة» في الشعر، ولكنه يرى اقتداء بالفارابي أن «للشاعر أن يحاكي شيئا من جميع الموجودات ويخيِّل في واحد واحد منها ما تميل إليه النفوس أو تنفر عنه»[٢]. ومن ثمة فهو لا يقبل -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- أن تخرج القصيدة عن مهيع الشعر، وتدخل في محض التكلم بأن تصير منظومة علمية خالية من التخييل؛ أما إذا استعملت تلك المعاني بغاية محاكاة «المتصورات الأصيلة» وتوضيح معناها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الأشكال والمناحي التي تتناسب بها المعاني وتتلاقى عليها، فلا مانع من إيرادها في الشعر إذا كان الغرض مبنيا على تخييل الأشياء لتنفعل النفوس بها[٣].

ولئن كان حازم يؤكد ضرورة أن يستعمل الشاعر في شعره المعاني المشهورة والمعروفة، فليس معنى ذلك أنه يحصر أفقها التخييلي ويحد من حركتها الإبداعية، لأنه لا يقصد بكلمة «المعرفة» مضمون القول الشعري، وإنما موضوعه ومجاله الدلالي؛ أما المعنى من حيث هو تعبير عن رؤى الشاعر الجمالية للكون والأشياء، وعن طرق تفاعله الوجداني مع الأحداث الطارئة في حياته اليومية فمجاله رحب لا يمكن حصره ولا تحصيله، وتتعدد المعاني فيه وتختلف بحسب تعدد التجارب الشعرية، وتفاوت الحركات الإبداعية لقوى النفس الخيالية، يقول موضحا ذلك: «إن من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكر ومتصورا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه. فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره»[٤].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٥.
٢- نفسه، ص ١٩٠. انظر الفارابي: الموسيقي الكبير، ص ١١٨٣.
٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٣.
٤- نفسه، ص ١٩٢.





فكلما استطاع الشاعر أن يحرر حسه وشعوره من المعاني السهلة والشائعة، وأن يغوص بفكره وخياله بحثا عن المعاني العُقْمِ، التي لا تنالها النفس إلا بعد طول تأمل وبحث عن جهات تناسب الأشياء واقترانها، إلا وكانت صور قصيدته ومعانيها جميلة ومؤثرة، وتزداد تلك الصور والمعاني جمالا وتأثيرا حين يتناسب المعنى الشعري مع الغرض الفني الذي ينظم فيه الشاعر قوله «كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه»[١].

يعتبر التناسب بين المعنى والغرض الشعري من الوسائل الهامة التي يتم بها التخييل في الشعر، ولا يتحقق على النحو المطلوب إلا إذا اتسمت معاني القصيدة في ذاتها، وفي علاقتها الجزئية والتركيبية بالصفات الجمالية والخصائص الإيحائية التي تقتضيها البنية التخييلية للقول الشعري؛ إذ ينبغي أن تكون معاني الشعر –فضلا عن شهرتها وأصالتها بالنظر إلى الطبيعة النوعية للقول الشعري– صريحة في الدلالة على المقصود، خالية من الأوصاف التي تبعدها عن البيان كأن يكون المعنى بعيدا وغامضا، ويحتاج إلى طول تأمل وعمق تفكير لفهم المراد منه، أو أن يكون مختل الأجزاء ناقص الأقسام، أو مرتبا على معنى آخر ومبنيا عليه بحيث لا يمكن فهمه وتصوره إلا به، أو أن يكون منحرفا بالكلام وغرضه خارجا عن المقصد الأصلي للغرض الشعري[٢].

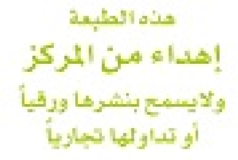
ويجب أن تكون المعاني الشعرية كذلك صحيحة الدلالة على المراد، ومترابطة العلاقات التصورية والنسب الإسنادية وكاملة التقسيمات الدلالية. وتتحدد صحة المعنى في عدم وضوح كذبه وافتضاح احتياله، وإذا اضطر الشاعر أن يبالغ في الوصف، فعليه ألا يتجاوز معناه حدود الإمكان أو الامتناع إلى الاستحالة؛ إذ «الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة»[٣]، وذلك لأنه يحول دون تحقيق الأثر التخييلي، كما اتضح في مناقشته للعلاقة بين التخييل والصدق والكذب في الشعر.

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٠.

٢- نفسه، ص ١٧٧.

٣- نفسه، ص ١٣٣.





وعلاوة على ذلك، يرى حازم أن العلاقات والمراتب الإسنادية بين المعاني يجب أن تكون متناسبة ومتشاكلة في كل أطرافها وعناصرها، سواء كانت تلك المعاني تشبيهات أم تمثيلات أم أضدادا أم متقاربات من الأمثال أو الأضداد، ذلك أن «للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد، وكذلك حال القبح، وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها. وكذلك أيضا مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخليا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده. فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا»[1].

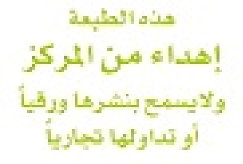
ويؤكد حازم أن المعاني التي تنطوي عليها تلك المشابهات والتمثيلات تزداد غرابة وإثارة للنفوس لما تكون بين أشياء حسية واضحة التنافر وشديدة الاختلاف، فيفطن الشاعر بخياله المبدع إلى جهة تناسبها وتناغمها، يقول في هذا السياق: «كلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدها تقدما في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشد إعجابا وأكثر له تحركا (...) ولا تجد النفس للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قل، من الهزة وحسن الموقع، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ما عزَّ»[2].

وإذا كان ما يشير إليه حازم هنا يعني أن الغرابة تعد عنصرا جوهريا في المعاني الشعرية، وهو أمر سبق توضيحه من قبل، فإنه يؤكد أن القيمة الجمالية لتلك المعاني وطاقتها التأثيرية لا تتولدان بمجرد الجمع المفاجئ والعجيب بين شيئين متباعدين في الحس فحسب، بل وبالنظر كذلك إلى طريقة تعلق المعنى بمماثله أو مشابهه أو مضاده وأسلوب المقارنة بينهما، ولذلك نبه حازم على ضرورة أن تزيد صيغة هذه المقارنة والتعلق المعنى الأصلي المقصود تصويره حسنا ووضوحا، وذلك بقوله: «كالقلب الذي يعرض في المتماثلات وذلك كقول بعضهم: [من البسيط]

فَلْيعجبِ الناسُ مِنّي أنَّ لي بَدَنًا ... لا رُوحَ فيه ولي روحٌ بلاَ بَدَنِ

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٤-٤٥.

٢- نفسه، ص ٤٦.



وكإيراد المتشابهات بلفظ التماثل، كقول حبيب: [من الخفيف]

دِمَنٌ طَالَمَا التَقَتْ أَدْمُعُ المُـزْ   نِ عليها، وأَدْمُـعُ العُشـَّاقِ»[1]

وثمة وجوه كثيرة تكون فيها المقارنة بين المعاني متناسبة، وتسهم بذلك في إحداث التخييل المرجو، سماها حازم في آخر المنهج الثاني من قسم المعاني بمصطلحات التقسيم والتفسير والمطابقة والمقابلة والتفريع.

فالتقسيم هو أن يكون معنى التماثل أو التشابه منتسبا إلى شيئين أو أشياء مشتركة فيه، وألا يعاد ذلك المعنى مع كل واحد من الشيئين أو الأشياء، بل يكتفي الشاعر بذكره مرة واحدة مع أحد تلك الأشياء بعبارة مختصرة خالية من التكرار، كقول أبي الحسن محمد التهامي (ت٤١٦هـ): [من الطويل]

أَبَانَ لَنَا مـن دُرِّه يـومَ وَدَّعَــــا   عُقُـودا وأَلْفَاظًا وَثَغْرًا وأَدْمُعَا[2]

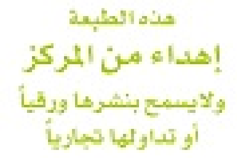
فالشاعر اكتفى في هذا البيت بذكر الدر مرة واحدة، وعدد الأشياء المنتسبة إليه وأوردها إيرادا تقسيميا. ويمكن أن يرتبط بالتقسيم التفسير، كقول محمد بن وهيب الحِميري (ت٢٢٥هـ): [من البسيط]

ثلاثـةٌ تُشْـرِقُ الـدُّنْيَا بِبَهْجَتِهِــــــمْ   شَمْسُ الضحى، وأبو إسحقَ، والقمرُ»[3]

ويشير حازم إلى أن التفسير خمسة أنواع: تفسير الإيضاح، وتفسير التعليل، وتفسير السبب، وتفسير الغاية، وتفسير الإجمال والتفصيل[4]. ويرى أن على الشاعر أن يتحرى في كل هذه الأنواع «مُطَابَقَةَ الْمُفَسِّرَ الْمُفَسَّرَ وأن يتحرز في ذلك من نقص المفسِّر عما يحتاج إليه في إيضاح المعنى المفسَّر، أو أن تكون في ذلك زيادة لا تليق بالغرض، أو أن يكون في المفسِّر زيغ عن سنن المعنى المفسَّر وعدول عن طريقه حتى يكون غير

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٥.
٢- نفسه ، ص ٤٦.
٣- نفسه، ص ٤٧.
٤- نفسه، ص ٥٧ - ٥٨.





مناسب له ولو من بعض أنحائه، بل يجهد في أن يكون وفقه من جميع الأنحاء»[١].

أما المطابقة بين المعاني فهي «أن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعا متلائما»[٢]؛ وتنقسم إلى محضة وغير محضة، فالمحضة هي «مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى»[٣]، كباسط وقابض، وخير وشر في قول جرير (ت١١٠هـ): [من الطويل]

وباسطِ خيرٍ فيكُمُ بيمينهِ   وقابضِ شرٍّ عنكُمُ بشِمالِيَا[٤]

وكضحك وبكى في قول دعبل الخزاعي (ت٢٤٦هـ): [من الكامل]

لا تعْجَبي يا سَلْمَ من رجُلٍ   ضحِك المشيبُ برأسه فبكى[٥]

وأما المطابقة غير المحضة فتنقسم إلى قسمين: أولهما مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد، ومثاله قول الشريف الرَّضِي(ت٤٠٦هـ): [من الكامل]

أبكي ويَبْسِمُ والدُّجَى ما بيننا   حتَّى أَضاءَ بِثَغْرِهِ، ودُمُوعِي»[٦]

فالتبسم تنزل منزلة الضحك فطابق بذلك البكاء، مثلما طابق الدجى الضياء.

وثانيهما مقابلة الشيء بما يخالفه، أو مقارنته بما يقرب من مضاده، مثل لفظي نورد ونصدر في بيت عمرو بن كلثوم (ت٥٨٤م): [من الوافر]

بأنَّا نُورِدُ الرَّاياتِ بيضًا   ونُصدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوينَا[٧]

وقد يجتمع صنفا المطابقة: المحضة وغير المحضة، فيأتي المعنى جميلا وبديعا لتضاعف

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٥٨.

٢- نفسه، ص ٤٨.

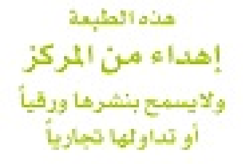
٣- نفسه.

٤- نفسه، ص٤٨.

٥- نفسه، ص ٤٩.

٦- نفسه.

٧- نفسه.



المطابقة فيه، ونموذج ذلك بيت أبي الطيب المتنبي(ت٣٥٤هـ): [من البسيط]

أَزُورهُم وسَوادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وبياضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِـي[١]

وإضافة إلى ذلك، تقع المطابقة «بالإيجاب والسلب كقول السموءل: [من الطويل]

وَنُنْكِرُ إنْ شِئْنَا على الناس قولَهم ولا يُنْكِرونَ القَوْلَ، حين نَقُولُ»[٢]

وتأتي أيضا بغير اللفظ الصريح، كما تدل على ذلك عبارة «في الحديد» التي تشير إلى فعل التقييد، وجملة «لم يكبَّل» التي تشير إلى المعنى النقيض في قول الشاعر: [من الطويل]

«فـإنْ تَقْتُلونِي في الحَديـدِ فإنني قَتَلْتُ أخـاكم، مُطْلَقًا لـمْ يُكَبَّلِ»[٣]

وبالنسبة إلى المقابلة في الكلام فتكون «بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه»[٤].

ويشير حازم إلى أن أنواع المقابلات كثيرة ومتشعبة، وأنها تختلط على الناس فيدخلون فيها ما ليس منها، والقليل منهم هم الذين يدركون مواقعها في الكلام، ويميزون بين كل أنواعها. «وأكثر ما يشعر به منها مقابلة التضاد والتخالف، ومثاله قول النابغة الجعدي(ت٥٠هـ): [من الطويل]

فَتىً تَمَّ فيه ما يَسُـرُّ صديقَه على أنَّ فيه ما يَسوءُ الأعادِيَا»[٥]

فقد قابل الشاعر في هذا البيت السرور والصداقة بالإساءة والعداوة. ومن ضروب

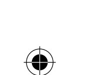
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٥٠.

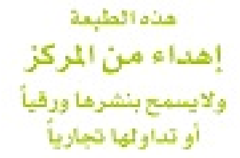
٢- نفسه.

٣- نفسه، ص٥٠.

٤- نفسه، ص٥٢.

٥- نفسه، ص٥٢.





المقابلة أيضا مقابلة تأبط شرا (ت حوالي ٥٣٠م) هز عطفه بالعطاء بهز عطف ممدوحه بالمديح، وذلك في قوله: [من الطويل]

أَهُزُّ بها في نَدْوَةِ الحَيِّ عِطْفَــه   كَمَا هـزَّ عِطْفِي بالهِجَانِ لأَوَارِكِ[١]

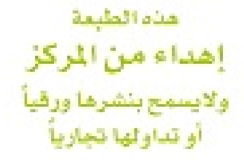
أما بالنسبة إلى التفريع فهو أن يكون الشاعر في معرض وصف شيء ما فيلتفت إلى شيء آخر له صفة مماثلة، أو مشابهة، أو مخالفة لصفة الشيء الأول، «فيستدرج من أحدهما إلى الآخر، ويستطرد به إليه على جهة تشبيه أو مفاضلة أو التفات أو غير ذلك مما يناسب به بعـض المعانـي وبعض، فيكون ذكر الثاني كالفرع عن ذكر الأول»[٢]، والمثال الدال على ذلك قول الكُميت (ت١٢٦هـ): [من البسيط]

أَحْلاَمُكم لسِقامِ الجَهْـلِ شـافيةٌ   كمـا دِماؤُكُمْ يُشْفَـى بها الكَلَبُ[٣]

ويؤكد حازم ضرورة أن يكـون الانتقال فيما قصد فيـه التفريع من معنى إلى آخر متناسبا، ومما يحسن به اقتران المعنى الثاني بالأول «ويفيد الكلام حسن موقع من النفس»[٤]، ويكتسي هذا الأمر أهمية كبيرة، لأنه يبرز أن أنواع الاقتران بين المعاني بمختلف صيغها وصورها التعبيرية لا تعدو أن تكون وسائل جمالية تهدف -بتنويع أساليب القول الشعري وتغيير طرقه الدلالية عما هو مألوف في الخطابات اللغوية الأخرى- إلى إثارة النفوس وتحريك قوى الاستحسان لديها، إذ: «المذهب المستحسن في الكلام أن يفتن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه، وأن يتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات، وكلما كان الكلام مقتصرا به على فن واحد من الإبداعات، وإن كان حسنا في نفسه، لم يحسن لأن ذلك مؤد إلى سآمة النفس، فإن شيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدد»[٥].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٥٤.
٢- نفسه، ص ٥٩
٣- نفسه، ص ٥٩
٤- نفسه، ص ٦١.
٥- نفسه.





والافتنان في ضروب الإبداع الذي يتحدث عنه حازم هنا ويعتبره شرطا رئيسا من شرائط جمالية القول الشعري وتخييليته لا يتعلق بجانبه الدلالي وطرق الانتقال من معنى شعري إلى آخر، أو بعلاقات التناسب بين المعاني فحسب، ولكنه يتصل كذلك بالبنيات التركيبية والأسلوبية للخطاب الشعري وبصور انتظام أجزائها وتناسب عباراتها مع المواضيع والأغراض الفنية، وشكل تناغم كل ذلك مع عنصر الإيقاع الشعري.

٤-٣: التخييل بالتراكيب والأساليب

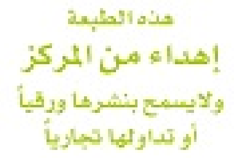
ليس الشعر مجرد كلام تنتقى مواده اللفظية والدلالية وتنظم في أوزان عروضية معلومة، ولكنه طريقة خاصة في التعبير باللغة والتأليف بين مكوناتها الصوتية والدلالية ضمن بنيات تركيبية وأسلوبية متشاكلة الأجزاء ومتفاعلة العلاقات. وهذه الطريقة في التشكيل هي «الفارق بين نموذج وآخر من النماذج الشعرية حتى لو اتفقا في مادة التكوين، فالمادة وحدها لا تعني شيئا ما لم توضع داخل شكل ما»[(١)].

وقد أدرك حازم قيمة التشكيل الفني في الشعر ودوره الوظيفي الفعال في العملية التخييلية، ولذلك أكد غير مرة في المنهاج أن التخييل ينتج عن عاملين رئيسين هما: حسن المحاكاة وجودة هيأة تأليف الكلام[(٢)]، فحسن المحاكاة يتعلق بالمعاني الإيحائية التي ينطوي عليها القول الشعري وتنتج عنها صور فنية تقبح الأشياء أو تحسنها أو تصفها كما هي في الوجود؛ أما جودة هيأة تأليف الكلام فتتعلق بصوغ تلك المعاني والصور في بنيات تركيبية وطرق أسلوبية مناسبة لموضوع المحاكاة وغايتها التخييلية.

ومما لا شك فيه أن حازما يستعمل مصطلحي التركيب والأسلوب بمعنيين مختلفين؛ فالتركيب، ويسميه أيضا بالنظم، يتصل بالعلاقات اللفظية بين الكلمات، وهو هيأة تحصل عن تفاعل التأليفات اللفظية، وترابط أجزائها وعناصرها ضمن بنيات لغوية تراعي القواعد النحوية؛ أما الأسلوب فيتصل بالعلاقات المعنوية بين الكلمات، وهو هيأة تحصل للنفس عن «كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من

١- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٢١١.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١، ٨١.



أوصاف جهة إلى جهة»[١]، وبعبارة مختصرة فالتركيب يتعلق بنسق الألفاظ في الشعر؛ أما الأسلوب فيتعلق بنسق الأفكار والرؤى الجمالية[٢].

وتتحدد الخصائص الجمالية للتركيب التي تجعل عناصره وبنياته اللغوية مخيلة بأن يكون التأليف اللفظي للكلمات والعبارات الشعرية متنوعا ومترابط الأجزاء ومتشاكل الفقرات والجمل الشعرية، كما ينبغي أن يكون أيضا جديدا ومغايرا للتركيبات المبتذلة التي تستعمل في لغة التواصل اليومي؛ لأن الشعر -كما سبقت الإشارة- هو بالدرجة الأولى خطاب يتميز بقول أشياء مغايرة، وبطريقة مغايرة أيضا، وما لم تكن جمالية بنائه اللغوي وشكله التعبيري في مستوى جمالية أفكاره ومعانيه، فلن يكون له أي سلطان على النفس. ولذلك يقول حازم: «ويحسن أيضا أن يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلت عليه بالوضع في جميع ذلك والبعد به عن التواطؤ والتشابه، وأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون مستجدا بعيدا من التكرار، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول»[٣]. ويقول أيضا في السياق نفسه: «ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام؛ ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني. فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها»[٤].

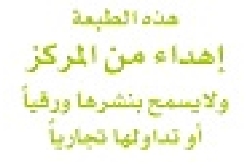
وينتج تلاؤم التراكيب الشعرية وتشاكلها عن وضع الكلمات والجمل الشعرية في المكان اللائق بها والمتناسب مع غيرها من الكلمات والجمل المتعلقة بها، بحيث تكون المكونات اللغوية للقصيدة متضافرة ومترابطة، ويتعلق كل واحد منها بما قبله وما بعده، فتبدو محكمة الوضع وعزيزة البناء، «فمن حسن الوضع اللفظي أن يـؤاخى في الكـلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام. وربما دل ذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره. ومن ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٣.

٢- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٢١١.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٦.

٤- نفسه، ص ٩٠-٩١.



به علقة، وحمله عليه في الترتيب. فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا وحسن ديباجة واستدلالا بأوله على آخره. ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض، كما قال: [من الخفيف]

لَمْ يَضِـرْهَا، والحمـد لله، شَيْءٌ فانثنت نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُولِ»[١]

يعتبر حسن وضع الكلمات والعبارات المناسبة للغرض الشعري في البنية التركيبية اللائقة بها شرطا رئيسا لكي يحدث الشعر في نفس المتلقي الأثر التخييلي المنشود، ويتم ذلك بأن تكون العلاقة بين المعنى والمبنى أو بين النظم والأسلوب متشاكلة ومتآلفة[٢]، بحيث يؤدي مجرد التغيير البسيط في بنية التركيب إلى تدني القيمة الجمالية والقوة التأثيرية للقول الشعري، «واعتبر ذلك بقول أبي سعيد المخزومي: [من البسيط]

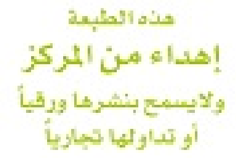
ذَنْبِي إلى الخَيْلِ كَرِّي في جَوَانِبِهَا إذا مشى الليث فيها مَشْـيَ مُخْتَتِلِ

فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت وأزلتها عن موضعها، فقلت مثلا: «كم أذنبت إلي الخيل بكري في جوانبها» أو غيرته غير هذا التغيير لم تجد له من حسن الموقع من النفس، ماله في صيغته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي»[٣].

وإذا كان ما يقوله حازم القرطاجني هنا لا يختلف عما قرره عبد القاهر الجرجاني في مفهومه للنظم، فإن ذلك لا يعني أنه يعيد صوغ تصوره أو يكرره، فمن المعروف أن كتابي أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لم يكونا متداولين في الغرب الإسلامي كما يستشف من كتب البرامج الأندلسية والمغربية[٤]، وبذلك فمن المستبعد أن يكون حازم قد أخذ هذه الفكرة عن عبد القاهر، وحتى ولو افترضنا أنه استثمر مفهوم النظم لدى عبد القاهر، فمن الواضح أن تصوره للتركيب الشعري يندرج لديه ضمن رؤية نظرية شاملة مقارنة بمفهوم

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٢٤.
٢- نفسه، ص ١٥٣، انظر بهذا الخصوص د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٨٠.
٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٢.
٤- انظر بهذا الخصوص محمد ابن شريفة: «المقدمة»، ضمن ابن عميرة: التنبيهات، ص ٢٥.





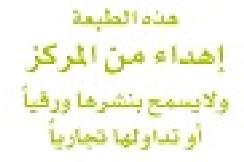
النظم[١]، فعلاوة على ارتباطه بأصغر المكونات الصوتية في الخطاب الشعري وبعنصر الإيقاع العروضي، تندرج مقاربته للجانب التركيبي في الشعر عنده في سياق البحث في الأسس والوسائل التعبيرية التي يتحقق بها التخييل في الشعـر، وهذا ما لا يجده الباحث عند عبد القاهر الذي لم يربط تصوره للنظم بمفهومه للتخييل، ولا بالمستويين الصوتي والإيقاعي للشعر.

وتابع حازم الخصائص الجمالية التي يجب توافرها في الألفاظ والعبارات لكي تكون متآلفة مع النظام الكلي للقصيدة، فحصرها في عدة صفات منها أن تكون سهلة وغير متكلفة، ويكون الكلام سهلا لما تكون ألفاظه سلسة وغير متوعرة الانتقال من بعضها إلى بعض؛ أما التكلف فيقع إما بتوعر الألفاظ أو ضعف ترابط الكلمات وتطالبها أو بحشو التركيب بعبارة لا فائدة منها أو بنقص كلام يحتاج إليه السياق، وإما بإبدال كلمة بأخرى هي أحسن منها موقعا في معرض الكلام، وإما بتكرار معنى واجتراره بعبارات متعددة[٢]، كما يكون التركيب الشعري متكلفا ولا ينطوي على أي قيمة جمالية بأن تكون ألفاظه حوشية أو غريبة أو مشتركة، وبأن «يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصيـر الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين، أو بأن تفرط العبارة في الطول فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه وما هو منه بسبب فلا يشعر باستناده إليه واقتضائه له (...) ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف»[٣].

ولا ينحصر بحث حازم في الخصائص التي تجعل التراكيب الشعرية جميلة ومخيلة في هذا الإطار الذي يتعلق بالبنيات الجزئية للقصيدة التي لا تتجاوز البيت الواحد فقط، ولكنه يتناول كذلك بناءها الكلي الذي يتعلق بكل أبيات القصيدة وفصولها، لأن المنهج التحليلي الذي تبناه حازم وميز تفكيره النقدي كان شموليا ودقيقا، وكان يجعل من النظر في أصغر المكونات البنيوية والتركيبية للشعر مقدمة للنظر في بنائه التركيبي العام. ويتضح ذلك في قوله: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام

١- انظر د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ١٩٦.
٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.
٣- نفسه، ص ١٧٤.





المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ، فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المـؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب. وكما أن الكلم لها اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها وما يتعلق بهيآتها ووضعها، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها»[١].

وتعود عناية حازم بالمستوى البنائي للقصيدة، والذي يتعلق بطريقة تركيب فصولها وأبياتها وترتيب بعضها على بعض، إلى وعيه العميق بفاعلية التشكيل في العملية التخييلية، لأن طريقة بناء القصيدة لا تنفصل عن الغاية التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها، والتي تتمثل أساسا في الإثارة الجمالية في نفس المتلقي .

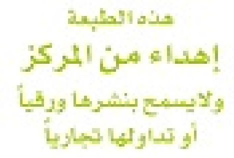
وفي هذا السياق يرى أن تركيب فصول القصيدة وترتيب أبياتها لا يتم بصورة جيدة ومتماسكة إلا بتحصيل أربعة شروط تركيبية يسميها قوانينا؛ فأما القانون الأول فهو أن تكون مواد الفصول جديدة وجواهرها منتقاة، وذلك بأن تتناسب بنياتها الصوتية والدلالية ويحسن اطرادها وتوالي عناصرها، وألا يكون نسجها مفككا وأبياتها مجزأة ومنفصلا بعضها عن البعض، فيبدو كل بيت كأنه مستقل بنفسه ولا علاقة له بالأبيات الأخرى، وينبغي أيضا أن يكون نمط تركيب الفصول ملائما للغرض الشعري، وألا تخرج الفصول عن المقدار المقبول بين الطول والقصر[٢].

فأما القانون الثاني فهو أن ترتب مواضيع الفصول وتتوالى بطريقة متسلسلة، فيقدم ما يكون للنفس به عناية بالنظر إلى الغرض المتوخى بالقول، ثم يتبع بما يقل عنه أهمية، ويستحسن أن تقدم الفصول القصار على الطوال، وأن تصاغ بالعبارة اللائقة بالبداية والمناسبة للغرض المقصود[٣].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٨٧.

٢- نفسه، ص ٢٨٨.

٣- نفسه، ص ٢٨٩.



فأما القانون الثالث فيتعلق بترتيب المعاني في الفصول وتأليف بعضها إلى بعض، وذلك بمراعاة مناسبة المعاني التي تتصدر بها الفصول لما بعدها، ويستحسن أن يحتل المعنى الذي هو عمدة معاني الفصل موقعا يكون له تأثير في النفس، فيوضع في صدر الفصل أو في خاتمته، كما يحسن أن يصاغ صدر الفصل بعبارة تدل على أنه فاتحة فصل، ومن الأفضل أن يرتبط بمعنى يكون له تأثير خاص في النفس بالنسبة إلى الغرض الشعري كالتعجيب والتمني والدعاء والحنين إلى عهود وذكريات سالفة[١].

وأما القانون الرابع فيتعلق بتسلسل الفصول واتصال بعضها ببعض، وينقسم إلى أربعة أضرب: ١- متصل العبارة والغرض. ٢- متصل العبارة دون الغرض. ٣- متصل الغرض دون العبارة. ٤- منفصل الغرض والعبارة٢؛ فالضرب الأول يكون فيه آخر الفصل متعلقا بغرض أول الفصل الذي يتلوه ومرتبطا به من جهة العبارة، والضرب الثاني هو الذي تتعلق فيه بداية كل فصل بكلام الفصل الذي سبقه من جهة المعنى، ويرى حازم أن «هذا الضرب إذا أنيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبي أو دعائي أو غير ذلك (...) هو أفضل الضروب الأربعة، لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نياطة ما ذكرناه من تعجب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علقة بالكلام وتصديره به»[٣]؛ أما الضربان الأخيران فلا قيمة لهما، لأن النظم الناتج عنهما يكون مفكك الفصول ومختل الأجزاء[٤].

ويلاحظ صفوت الخطيب أن عناية حازم بالعلاقات التركيبية والبنيوية بين فصول القصائد تنشد تحديد «المنهج المثالي لبناء القصيدة»، ومن ثمة فهو «يتجه بكتابه إلى إقامة تصور نقدي كامل يعالج بناء الشعر العربي، ليكون بإزاء كتاب أرسطو الذي يعالج فيه بناء الشعر اليوناني المسرحي»[٥].

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٨٩.

٢- نفسه، ص ٢٩٠.

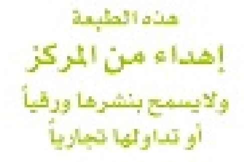
٣- نفسه، ص ٢٩١.

٤- نفسه.

٥- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٢١١.







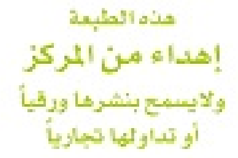
وبالرغم من الاختلاف الجوهري بين الشعر العربي والشعر اليوناني على مستوى المكونات الموضوعية والخصائص البنيوية، إلا أن حازما استطاع أن يؤسس تصورا دقيقا وشموليا لطريقة بناء القصيدة وترتيب فصولها، مكنه من تجاوز تحليلات النقاد السابقين التي كانت تتعامل معها كأجزاء مفككة، ومن تأكيد الترابط العضوي الوثيق بين فصولها وأبياتها من جهة، وأغراضها ومعانيها من جهة ثانية. ويتضح ذلك في قوله: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه (...) وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستعصيه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام»[١].

ويرى حازم أن إحكام بناء التراكيب والفصول في الشعر لا يجب أن ينفصل عن صوغ الأغراض والمعاني الشعرية بالأسلوب الذي يعكس انفعالات الشاعر بموضوعه ويثير مثيلا لها لدى المتلقي، فالأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ويجب أن يكون تأليف كل واحد منهما بالطريقة «التي تجعلهما معا مخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك»[٢].

ويكون الأسلوب الشعري مخيِّلا بأن تكون العلاقة بين المعنى والغرض متناسبة، فلا تنحرف بنية القول عن الطريقة الشعرية المقصودة، بل تصاغ كل واحدة من الطرق الشعرية سواء كانت مدحا أم هجاء أم رثاء أم تهنئة بالعبارات والمعاني المخيِّلة لها، والتي توجب ميلا لها أو نفورا عنها، يقول موضحا ذلك: «وتفصيل هذه الجملة أن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣١٨ - ٣١٩.
٢- نفسه، ص ٣٦٤.





بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه وبإظهار القائل من المبالغة في تشكيه أو تظلمه أو غير ذلك وإشراب الكآبة والروعة وغير ذلك كلامه ما يوهم أنه صادق (...)»[١].

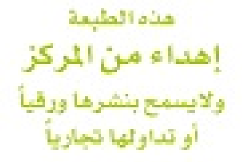
فالشرط الذي يجعل الأسلوب الشعري يؤثر في نفس المتلقي ويحرك قواه الخيالية يتمثل في أن توافق عباراته الأغراض الشعرية وينحى بها منحى الجهات والأحوال التي تلائم هوى النفس فتسرها أو تعجبها أو تشجوها بحسب الغاية الجهالية التي يكون الغرض الشعري مبنيا عليها. فإذا كانت الغاية منه بسط النفوس وإسعادها، فيجب أن تذكر فيه الأحوال الطيبة والسارة، وأن تصاغ بالعبارات والمعاني التي ترتاح النفوس لسماعها، كأن يـذكر الشاعر من الملموسات العناق واللثم وما ناسبها، ومن المبصرات الماء والخضرة وما يجري مجراها، ومن المشمومات الطيب والروض ونحوها، ومن المسموعات الغناء والزمر والعزف وغيرها[٢].

وإذا كانت الغاية من الشعر إثارة الحنين والشجى في النفس، فيجب أن يذكر الشاعر الأحوال التي ترق لها النفس كأيام وصل الحبيب والتنعم بلقائه، أو أيام فورة الشباب، أو بإثارة الحنين إلى منزل بعيد أو وطن مغتصب[٣].

أما إذا كانت الغاية من الشعر قبض النفس وإثارة انفعالات الحزن والأسى فيها، فيجب أن تذكر فيه الأحوال المفجعة التي تكون سببا في الشرور والمفاسد التي تلحق العالم والإنسان[٤].

ويرى حازم أن من الواجب أن يعبر عن كل واحدة من الأحوال والطرق الشعرية بالعبارات والأوصـاف الخاصة بها، فلا تستعمل الألفاظ والمعاني المناسبة لغرض ما في الغرض المقابل له؛ كأن يستعمل الأسلوب الـرقيق في الفخـر أو الهجاء، أو يستعمل الأسلـوب الفخم الخشن في الغزل أو الـرثاء، ونحو ذلك، يقول في هذا السياق: «إن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغـزل، تخيَّل رقة نفس القائل. ولو وقـع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم تخيِّل الغـرض، بل تخيل ذلك الألفـاظ

١ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٤٦ – ٣٤٧.
٢ – نفسه، ص ٣٥٧.
٣ – نفسه، ص ٣٥٨.
٤ – نفسه.



الجـزلة والعبـارات الفخمة المتينة القـوية، وكذلك لطف الأسلـوب ورقته يخيـلان لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيِّلان ذلك»[١].

بيد أن ذلك لا يعني أن من اللازم أن يستمر الأسلوب الشعري في عرض المعاني والأوصاف على حالة تعبيرية واحدة، فالنفس تسأم -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- التمادي على الأشياء الثابتة التي لا تنوع فيها، وتنشد بشكل غريزي للأشياء المتجددة والمتنوعة التي تترتب أنواعها المختلفة «على نظام متشاكل وتأليف متناسب»[٢]، سواء تعلق الأمر بالمواضيع والمعاني الفنية، أم بالتراكيب والعبارات الشعرية، ولذلك يرى حازم أن الأسلوب الشعري «لا ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة، بل التركيب في الأحوال واقتران بعضها ببعض مما يجب أن يعتمد مثل اقتران وصف حالة المحب بوصف حالة المحبوب؛ فإن الترامي بالكلام إلى أنحاء شتى في جهة جهة وتركيب تركيب وصيغة صيغة وضـرب بعضه ببعض على الهيآت الملائمة في كل مذهب يذهب فيه ونحو ينحى به ألذّ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام»[٣].

وإذا كان حازم يرى أن التنويع في التعبير عن الأحوال والطرق الشعرية يجب أن يكون متناسبا مع طبيعة الانفعالات الجمالية التي يستشعرها الشاعر، وأن ينعكس ذلك على طريقة توالي المعاني والصور الفنية في الشعر، فإنه يؤكد أن هذا الأمر لا ينبغي أن ينفصل عن المستوى الإيقاعي.

٤-٤: التخييل بالأوزان العروضية

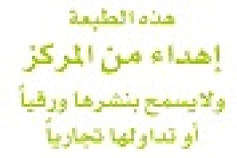
يلاحظ القارئ للمنهاج، وخاصة في قسم المباني، أن حازما كان محيطا بعلم العروض على نحو شامل ودقيق، فتناول الأوزان الشعرية ودرسها من جهات متنوعة؛ من جهة بنياتها العروضية وضروب تركيب أجزائها وترتيبها، ومن جهة مميزاتها الصوتية وخصائصها الإيقاعية والإيحائية، ومن جهة عدد المتحركات والسواكن فيها وطرق تآلفها ودرجات

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٤.

٢- نفسه، ص ٢٤٥.

٣- نفسه، ص ٣٤٨.





تناسبها، ثم من جهة مستويات انسجام مقاطعها الصوتية ونظامها العروضي مع الأغراض الشعرية، وشروط إثارتها للانفعالات النفسية.

ولم تكن عناية حازم بالجانب العروضي للشعر أمرا جديدا في تفكيره النقدي، فعلاوة على تصوراته في المنهاج بهذا الخصوص ألف رسالة في القوافي[١]، وكتابا خاصا بصناعة العروض يعد في حكم المفقود[٢]. ولعل أبرز ما يميز دراسته للوزن رفضه للمعالجة الشكلية التي تركز على جوانبه العروضية المرتبطة بتفاعيل البحور الشعرية وما يتخللها من زحافات وعلل ونحو ذلك، دون ربط تلك الجوانب الشكلية بالخصائص الجمالية للإيقاعات الشعرية وبوظائفها النفسية، فالوزن، وبالرغم من أنه يعد من جملة جوهر الشعر[٣]، إلا أن قيمته الفنية تتحدد بما يضفيه على الشعر من جمال وما ينتج عنه من انفعالات وتخاييل، ويعد هذا الأمر من جملة الأسباب التي حذت به إلى توجيه نقد لاذع للعروضيين[٤].

وفي هذا السياق يرى أن عملية اختيار الأوزان في الشعر يجب أن تحكمها عدة اعتبارات؛ منها ما يرجع إلى الوزن نفسه، ومنها ما يرجع إلى علاقة الوزن بالطبيعة الغريزية لنفس الشاعر، ومنها ما يرجع إلى علاقته بالغرض الشعري، ومنها ما يرجع إلى علاقته بالبنية التركيبية للألفاظ الشعرية ومحتوياتها الدلالية.

فبالنسبة إلى الأوزان العروضية يشير حازم إلى أنها تتركب جميعها من متحركات وسواكن، ويتحدد كل وزن منها بحسب عدد المتحركات والسواكن في تفاعيله وطريقة تراتبها وتناسبها، وأن الألحان الموسيقية التي تنطوي عليها بحور الشعر تنتج عن أسلوب وضع تلك المتحركات والسواكن، ودرجة تواليها في أزمنة النطق بها، يقول موضحا ذلك: «لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما

١- حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق: علي لغزيوي، سلسلة نصوص تراثية، ط ١، ١٩٩٦.

٢- يبدو أنه كتاب غير كتابه في القوافي، انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٥٩.

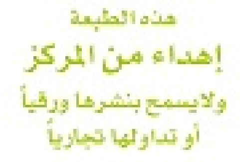
٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٣.

٤- نفسه، ص ٢٢٦.









يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي. ولابد أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة»[1].

ولا تنفصل هذه الخصائص الصوتية المكونة لكل وزن عن طبيعة الكلام الواقع فيها وغرضه الفني، ذلك أن «من تتبع كلام الشعراء في جمع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض»[2]. والتصور الذي يشير إليه حازم هنا هام ودقيق جدا، لأنه يعتبر أن جمالية القول الشعري وقوته التأثيرية تتحددان بالنظر إلى نوع وزنه العروضي، وبالنظر أيضا إلى الإيقاع الناتج عن توالي بنياته الصوتية والتركيبة؛ فالأوزان الشعرية تتفاوت وتختلف بحسب درجة ملاءمة أعاريضها لكل الأغراض والمواضيع الشعرية، ولذلك فمنها ما يتسع للشاعر الكلام فيها أكثر من غيره، ومنها ما يضيق عروضه ويقصر عن استيعاب كل المعاني فيضطر الشاعر إلى الاختصار في كلامه وإلى حذف كثير منه، فتجيء صوره ومعانيه ناقصة. وقد صنف حازم الأوزان الشعرية على هذا الأساس، فاعتبر أن «أعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف (...) فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر»[3].

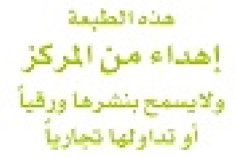
ومعنى ذلك أن اختيار الأوزان الشعرية لا ينبغي أن يتم بالنظر إلى مستوى اتساع بنياتها العروضية فقط، بل وبالنظر أيضا إلى حسن وقوعها في السمع وملاءمتها للفطرة السليمة

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٢٦.

٢- نفسه، ص ٢٦٨.

٣- نفسه.



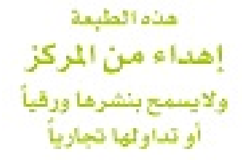


والذوق الصحيح[١]. ويحصل ذلك بأن تكون مؤتلفة من أجزاء عروضية متناسبة ومتماثلة تكثر فيها المتحركات وتقل فيها السواكن؛ لأن ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن يكون متوعرا وغير مستحلى ولا مستطاب، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات يكون سهلا ولينا[٢].

ولا ينفصل لديه هذا الجانب المتعلق بالخصائص الإيقاعية للأوزان عن تصوره لطبيعة الأغراض الشعرية ومضامينها الدلالية، لأن من الأعاريض ما يليق بمقاصد الجد، ومنها ما يليق بمقاصد الهزل. ومن ثمة فعلى الشاعر أن يختار لكل غرض من أغراضه العروض المناسب له، والقمين بتخييل معانيه وصوره في النفس على أحسن وجه، وبأفضل أسلوب، يقول بهذا الصدد: «لما كانت أغـراض الشعـر شتى وكان منها ما يقصـد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»[٣].

وإذا كان هذا التصور مستمدا من ابن سينا، فإن ذلك لا يعني أن حازما يردد أفكاره بشكل حرفي ودون أن يضيف إليها شيئا جديدا، بل الأمر على العكس من ذلك، إذ كان دائما -كما اتضح غير مرة فيما سبق- يغني تصوراته هو وغيره من الفلاسفة المسلمين ويوضحها انطلاقا من خصوصية الشعر العربي. وفي هذا الإطار يرى أن الوزن العروضي الذي يصلح لغرض الفخر ويخيل معانيه بإيقاعات قوية وباهية هما بحرا الطويل والبسيط[٤]؛ أما الوزن الذي يصلح للنسيب والـرثاء ويخيِّل معانيهما وصورهما بمظهر شاج ومكتئب وبإيقاع فيـه حنان ورقة فهما بحـرا المديد والرمل[٥].

١ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٦٤.
٢– نفسه، ص٢٦٧.
٣–نفسه، ص ٢٦٦.
٤ – نفسه، ص ٢٠٥، ص ٢٦٩.
٥ – نفسه، ص ٢٠٥.



ويلاحظ جابر عصفور أن ما ذهب إليه حازم بخصوص اتصال الوزن بالانفعال ومشاكلته للغرض يرتبط بمجال الموسيقى ويحيل على ما قاله الفلاسفة بصدد قدرة الألحان المجردة على إثارة انفعالات بعينها لدى المتلقي، وذلك من خلال كيفيات تآلفها وطرق تفاوت أنغامها وانتقالها من الحدة إلى الثقل أو من بعد صوتي إلى آخر بينهما نسبة. وقد انصبت عناية حازم على الوزن الشعري «من حيث هو نغم نابع من التلفظ بحروف متعاقبة، تنطوي على كيفيات من التناسب لا تفترق عما هو موجود في الموسيقى. وما دامت الموسيقى، باعتبارها أصواتا، تشاكل بكيفيات تناسبها حالات النفس، فمن المنطقي أن تشاكل الأوزان حالات النفس المتعددة هي الأخرى، فكلاهما -الموسيقى والأوزان- يقوم على التأليف بين الأصوات ومحاكاة الحالات المتعددة للنفس في آن»[١].

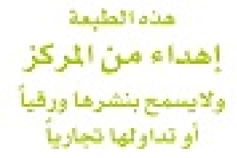
وإضافة إلى ذلك يرى حازم أن لكل وزن من الأوزان الشعرية علاقة وطيدة بنفسية الشاعر الذي يستعمله وبطبعه وغريزته، «ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعا، يصير نمط الكلام مائلا إليه، أن الشاعر المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع، واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر»[٢].

وما يشير إليه حازم هنا أمر هام جدا، لأنه يفسر سبب ميل كثير من الشعـراء بشكل غريزي لا واع إلى النظم في أوزان محددة دون غيرها، كما يكشف أيضا سر تدني شاعريتهم حين ينظمون أشعارهم في الأوزان التي لا توافق طبائعهم. ومن المعلوم أن النقاد القدامى وعوا العلاقة المترابطة بين الطبيعـة النفسية للشاعـر وإنتاجـه الشعـري، وأكدوا أن كل أسلوب يـدل على شخصية صاحبه وطبعه[٣].

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٦٠.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٩.

٣- تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن النقاد العرب الأوائل أرجعوا سبب اختلاف درجات الشاعرية وتفاوتها إلى «تفاضل القرائح، واختلاف الأفكار والهواجس.» (الجرجاني: الوساطة، ص ١٦٢)؛ ذلك أن الشعراء ليسوا متساوين في درجات الذكاء وصفاء الطبع وقوة الغريزة، وفي طرق الوعي بالعالم والتفاعل معه، بل إن كل واحد منهم ينظر إلى العالم ويستشعره بحسب مزاجه الطبيعي وتجاربه الإدراكية السابقة، ولهذه العلة تتنوع رؤاهم الجمالية وتختلف أوصافهم للظـواهر والمعطيات الموضوعية وتشكيلاتهم لها



والفرق بين حازم وغيره من النقاد العرب السابقين يكمن أساسا في أنه استثمر تلك الإشارات والتصورات ووظفها في صوغ رؤية متكاملة وشاملة لكل مكونات النص الشعري، إذ لم تقتصر عنده تلك العلاقة على مستوى البنيات اللفظية والدلالية والتركيبية للقصيدة فحسب، ولكنها تتصل بمستواها الإيقاعي كذلك .

وبالرغم من العناية التي حظي بها الوزن الشعري لدى بعض النقاد السابقين إلا أننا لا نجد أحدا منهم حاول أن يربط خصائصه الجمالية والإيحائية بالوظيفة التخييلية التي ينشد النص الشعري تحقيقها. ولاشك أن الفضل في ذلك يعود إلى اطلاعه على تراث الفلاسفة المسلمين في هذا المجال، وخاصة كتب ابن سينا في الموسيقى والشعر، وحسن إفادته منها.

والواقع أن متابعة مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني تبين أنه قد بلغ درجة غير مسبوقة من التكامل النظري والمنهجي، وقد تحقق له ذلك بسبب دقة معرفته بالشعر

بالرغم من أنها واحدة في ذاتها ومحدودة في جوهرها. وقد أشار ابن رشيق إلى هذا الأمر بقوله: «كل امرئ على تركيب طبعه، واطراد عادته.» (ابن رشيق: العمدة،١/ ٢٠٥)، وقوله كذلك: «كل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة، وعجز أو قدرة.» (ابن رشيق: العمدة، ٢/ ٢٣٦).

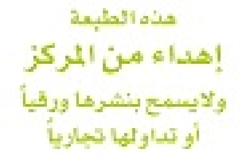
فالشيء بوصفه معطى فيزيقيا يظل محدودا في ذاته وثابتا من جهة صفاته وعلاقاته الحسية؛ أما وصفه وإعادة تشكيل صورته بلغة شعرية موحية، فذلك أمر موقوف على حدة القريحة وذكاء الذهن ومدى عمق الرؤية «الخيالية» للشاعر، ودرجة انسجامها مع طبيعته النفسية والغريزية. وقد بنى القاضي الجرجاني على ذلك تفسيرا لسبب اختلاف الأساليب الشعرية، فقال: «وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق؛ فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة.» (الجرجاني: الوساطة، ص ١٧-١٨) فما يؤكده هذا النص أن الطبيعة الخلقية للنفس وتكوينها الفيزيولوجي تؤثران في بنية القول الشعري وأسلوبه التعبيري، وأن الأسلوب يدل على شخصية صاحبه الفكرية، ويشي بجوهره النفسي وطبيعة مزاجه، فمن كان فظا غليظ القلب، فإن عبارته تكون جافة ومتقطعة ووعرة أو معقدة، وتستثقلها الأسماع وتنفر منها النفوس؛ أما من كان لين الطبع ورقيق المشاعر، فإن كلامه يكون سلسا ومسترسلا وسهلا ومتناسقا، وتتعلق به الأسماع وتطرب به النفوس.

وتظهر العلاقة بين الطبع والأسلوب من زاوية أخرى، حيث يرى ابن قتيبة أن ذوي الطباع الخشنة والنفوس الصلبة يكون بهم ميل شديد إلى الهجاء واقتدار قوي عليه، خلافا لأصحاب الطباع اللينة والنفوس الرقيقة اللذين يميلون إلى المديح والثناء (ابن قتيبة: فضل العرب والتنبيه على علومها،ص٥٧). ويتضح هذا الأمر بجلاء في الشعر: «والشعراء في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل.» (ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٤٠.).







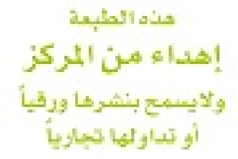


وقضاياه -تنظيرا وممارسة- وعميق إحاطته بعلوم اللغة والنقد والبلاغة، وحسن اطلاعه كتب ورسائل الفلاسفة المسلمين في النفس والشعر والخطابة وغيرها. وقد تمكن بفضل كل ذلك من تحويل التخييل إلى مصطلح مركزي في المنهاج تدور في فلكه كل المصطلحات والقضايا البلاغية والنقدية، وتنبني عليه مختلف العناصر المكونة للعملية الشعرية والفاعلة فيها، سواء ما اتصل منها بطبيعته التمثيلية، وخصائصه اللغوية والتعبيرية وأساسه النفسي والجمالي، ووظائفه التأثيرية.

ولئن كان مفهوم التخييل عند القرطاجني قد أفاد في الإجابة عن كثير من الأسئلة ونجح في حل عدد كبير من الإشكالات التي ظلت عالقة في تاريخ النقد والبلاغة العربيين، فإن المفهوم الفلسفي للتخييل سيعرف بعده امتدادا آخر مع بعض شعراء الغرب الإسلامي وبلاغييه المتأخرين.

■ ■ ■



المبحث الثاني
امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل بعد حازم القرطاجني

تمهيد

لم يكن حازم القرطاجني آخر بلاغي وظف مفهوم التخييل واستثمر التصورات النظرية والجمالية التي ينطوي عليها لدراسة الشعر وتحديد خصائصه الفنية والوظيفية، فقد لقي اهتماما أيضا لدى بعض البلاغيين الذين ساروا على نهجه، فحاولوا تطبيق مقولات الشعرية اليونانية -كما قرأها وشرحها الفلاسفة المسلمون- على مباحث البلاغة العربية، وحرصوا تبعا لذلك على تأكيد القيمة الفنية والجمالية للتخييل في العملية الشعرية؛ ويتضح هذا الأمر خاصة في كتاب ابن البناء المراكشي: الروض المريع في صناعة البديع، وكتاب أبي محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع.

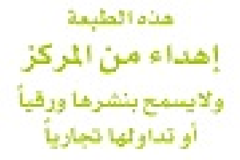
ويرى بعض الدارسين أن إسهام هذين البلاغيين في توظيف مفهوم التخييل خاصة، وصوغ تصور نظري لجمالية الأساليب البلاغية يعد استمرارا للمجهود الذي بدأه المطرف بن عميرة في كتابه: التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، وأكمله حازم القرطاجني، والذي يستهدف فلسفة البلاغة العربية وتأصيل مقولاتها ومباحثها على أسس نظرية خصبة ومتنوعة تستقي أصولها من آليات المنطق الأرسطي، ومن الأحكام والتصورات التي تضمنتها شروح الفلاسفة المسلمين لكتب الشعر والخطابة والموسيقى والنفس وغيرها[1].

ويلاحظ أن بعضا من الباحثين المغاربة ضخموا القيمة العلمية لكتابي: ابن البناء والسجلماسي، فاعتبروهما جزءا من مشروع نظري كبير لـ «ما يدعى بمدرسة أندلسية مغربية فلسفية»[2]، وقد نسبوا في البداية هذه المدرسة إلى «ابن رشد وتلامذته»[3]، ولما لم يجدوا بعد تمحيص تلك الكتب قرائن قوية تدل على وجود أنفاس رشدية في تصوراتهم

١- انظر علال الغازي: «التصدير» ضمن السجلماسي: المنزع البديع، ص٧، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٥-٥٧٧، ٥٨٥، ٥٨٧، عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٧٠٤، ٧٠٦، ٧١٤. رضوان بنشقرون: «الدراسة»، ضمن ابن البناء: الروض المريع، ص ٣٤، ص ٤٨-٤٩. محمد ابن شريفة «المقدمة»، ضمن ابن عميرة: التنبيهات، ص ٩.

٢- انظر علال الغازي: «التصدير» ضمن السجلماسي: المنزع البديع، ص ٧.

٣- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ١٩.



وآرائهم، أقروا بأن تأثير ابن رشد مجرد افتراض[١]، وبأن ابن سينا كان أكثر تأثيرا فيهم من غيرهم[٢].

ولئن كان ظهور كتابي ابن البناء والسجلماسي قد أثار حماس كثير من الباحثين في المغرب وأعطاهم فرصة لدعم أطروحة تميز الذهنية المغربية عن مثيلتها المشرقية بميلها للعلوم العقلية وتشبعها بالفكر التجريدي[٣]، فقد أدى ذلك بهم إلى إصدار أحكام «غير علمية» وإشاعة تصورات «غير صحيحة»؛ فإضافة إلى الاعتقاد بأن كتابي: الروض المريع والمنزع البديع يمثلان آخر المصادر البلاغية التي حاولت المزج بين المقولات الأرسطية في الشعر والخطابة ومباحث البلاغة العربية، ادعى بعضهم أن فكرة التخييل «لم تدخل المجال اللغوي الأسلوبي المباشر ويصبح «التخييل» و«التخيل» وما اشتق من ذلك جزءا من النظرية البلاغية إلا على يد السجلماسي»[٤]! وأنه هو الذي وصل بالتخييل إلى المفهوم العظيم الذي استقر عليه[٥]!

وإذا كان هذا المبحث يروم استكمال عملية رصد تطور مصطلح التخييل وانتقاله من سياق معرفي إلى آخر، وملاحظة مختلف التحولات التي طرأت على مجالات توظيفه، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل استمر فعلا تطور مصطلح التخييل بعد حازم القرطاجني وبلغ درجة عليا من النضج النظري والفعالية الإجرائية؟ أم أنه بدأ في التراجع وأخذت مضامينه التصورية تنحصر وتفقد شمولها النظري والمنهجي وعمقها التحليلي؟

للإجابة على هذا التساؤل وبيان مدى صحة الأحكام السابقة سيتابع هذا المبحث طرق توظيف أولئك البلاغيين وغيرهم من متأدبي الغرب الإسلامي لمفهوم الفلاسفة المسلمين للتخييل، ونوع التصورات والقضايا التي ركزوا عليها سواء فيما يتعلق بالجوهر التخييلي للشعر أم بالطبيعة البلاغية لأساليب التخييل.

١- محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، ص ٩٧.

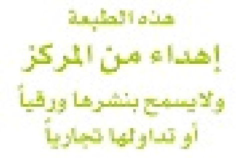
٢- نفسه. رضوان بنشقرون: «الدراسة» ضمن ابن البناء: الروض المريع، ص ٢٧.

٣- انظر أبرز تلك المقولات والأحكام لدى عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٣٤ - ٦٣٥.

٤- علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٣، وص ٦٠٥.

٥- نفسه، ص ٥٧٥، ٦٠٨.





١- الجوهر التخييلي للشعر:

يبدو أن تعريف ابن سينا للشعر الذي ينبه فيه على جوهره التخييلي قد لقي انتشارا واسعا بين أدباء الغرب الإسلامي، فلم يقتصر تبنيه على حازم، وإنما تعداه إلى غيره من البلاغيين والشعراء المعاصرين له أو اللاحقين عليه، إلا أن منهم من ردده حرفيا ولم يغير أي شيء فيه؛ ومنهم من تمثل التصور الذي ينطوي عليه، وعمل على صوغه بعبارات خاصة ومغايرة. ويعتبر السجلماسي نموذجا بارزا للفريق الأول، حيث أعاد تكرار كلام ابن سينا، كما يتضح في قوله: «إن القول الشعري -كما قد قيل- هو القول المخيَّل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها، وبالجملة كل جزء مؤلف من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة»[١].



وتدل الجملة الاعتراضية «كما قد قيل» التي استهل بها تعريفه للشعر على أنه استقاه من ابن سينا دون أن يذكره باسمه، وذلك لأنه يلامس جوهر الشعر ويحدد قوامه الجمالي؛ يقول بعد النص السابق: «والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل»[٢].

ومن الواضح هنا أن السجلماسي ينحو بمصطلح التخييل منحى بلاغيا صرفا، إذ يعتبره مرادفا للمحاكاة والتمثيل، ويبدو أن هذا الأمر يعود إلى تأثره العميق بكتاب الشعر للفارابي الذي كان يستعمل فيه التخييل والمحاكاة والتمثيل بمعنى واحد ومترادف. وليس غلوا القول إن هذا الكتاب وكذلك ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر كان لهما أبلغ الأثر على المباحث البلاغية في الغرب الإسلامي، وخاصة فيما يتعلق بتوظيف مصطلحي التخييل والمحاكاة وربطهما بالأنواع البلاغية.

وبالرغم من أن السجلماسي ينقل تعريف ابن سينا للشعر، إلا أنه «يحس أن مشروعه يختلف عن مشروع ابن سينا، وأن له جهة أخرى»[٣]؛ ويبرز هذا الأمر بصورة جلية في

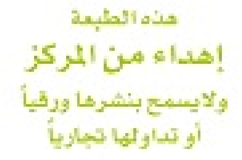
١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٤٠٧.

٢- نفسه.

٣- عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٧٠٦.







«ادعائه» أن علماء البيان ومتأدبي العرب كانوا يشترطون في الشعر قيامه على الوزن والقافية فقط، يقول بهذا الصدد: «وهو بين أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي إنما يعنون بالقول الشعري هنا القول المقفى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضا في الشعر. وكان الوزن هو الفصل المقوِّم عندهم للشعر، والمفهم جوهره لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تبع التقفية في هذا الغرض الوزن. وهذا أيضا شيء قد صرحوا به في أوضاعهم التي استنبطوها مثل صناعة العربية وصناعة العروض، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه»[(١)].

ولاشك أن السجلماسي يعني بهذا القول قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) الذي انتقد تعريفه للشعر بكونه يقتصر على العناصر الشكلية فحسب، لكن، ومع ذلك، فهذا الحكم غير صحيح وتفنده تصورات وأحكام كثيرة كانت رائجة قبل القرن الهجري الرابع، أكد أصحابها أن الوزن لا يعدو وأن يكون مكونا من مكونات جوهرية أخرى في الشعر من ضمنها التصوير والإيحاء والبناء التركيبي والأسلوبي الجميل والمتناسق للقول الشعري، وقد سبق الوقوف عند تلك التصورات والأحكام لدى الجاحظ وابن سلام الجمحي وابن علي المنجِّم.

وقد ذهب ابن البناء ولسان الدين بن الخطيب مذهب السجلماسي فاعتبرا التخييل والمحاكاة جوهري الصناعة الشعرية، فأشار الأول إلى أن الشعر «هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيِّلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهمات»[(٢)]؛ بينما رأى الثاني أن الشعر هو الصور التمثيلية وهو خطاب لغوي ينبني على المحاكاة والتخييل، وأنه عند العرب «الكلام الذي تحصره الوزن والقافية، ويقوم الروي بجناحه مقام الخافية، ويختص به من الأعاريض المتعارفة عروض، ويقوم به نظام مفروض (...) فما جنح منه إلى التخييل والتشبيه وحل من الاستعارة بالمحل النبيه، وأعرق في باب الشعر أتم الأعراق، كان شعرا على الإطلاق (...)»[(٣)].

ولاشك أن ثمة فروقا دقيقة بين هذه التعريفات على مستوى الصياغة اللغوية والمحتوى التصوري لعل أبرزها أن ابن البناء يميز -خلافا للسجلماسي وابن الخطيب- بين مصطلحي المحاكاة والتخييل، فلا يرادف بينهما وإنما يعتبر أن المحاكاة وسيلة للتخييل.

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٤٠٧، انظر كذلك، ص ٢١٨ - ٢١٩ .

٢- ابن البناء المراكشي: الروض المريع، ص ٨١.

٣- لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، ١/ ٨٢-٨٣.

وبالرغم من أنهم يتفقون جميعهم على اعتبار التخييل جنسا بلاغيا يتفرع إلى أنواع التشبيه والاستعارة والتمثيل وغيرها، إلا أن استعمالهم له لا يقتصر على التصوير البلاغي فحسب، وإنما يتعداه ليشمل الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في النفس وتنتج عنها متعة عاطفية عميقة. ويبدو ذلك واضحا في عبارة ابن البناء السابقة «يحصل عنها استفزاز بالتوهمات»، كما يبدو بصورة أوضح في تعريف السجلماسي لمعنى عبارة القول المخيَّل الواردة في تعريفه للشعر، حيث يقول: «إن القول المخيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها، تركيبا «تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر» وقلنا: «دون اغتراقها» لأنها لو اغترقت لكان إياه. والسبب في هذا الإذعان والانبساط: الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النِّسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء (...)»[١]. ويقول أيضا في السياق نفسه: «المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط»[٢].

ويندرج التأكيد هنا أن عماد النظر في الشعر إنما هو إثارة الخيالات والانفعالات في سياق تجاوز قضية الصدق والكذب والتخلص منها، فالشعر «مبني على المحاكاة والتخيل لا على الحقائق»[٣]، ولذلك فمعانيه «إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها»[٤].

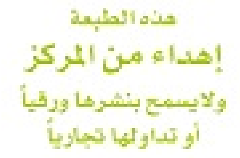
ولئن كان ابن البناء والسجلماسي يرددان التصور الفلسفي لقضية الصدق والكذب في علاقتها بالتخييل، فلاشك أنهما لا يصلان إلى عمق التحليل وشمولية المقاربة اللتين تميزت بهما مناقشة حازم القرطاجني لهذه القضية، حيث إنه لم يقف –مثلهما– عند حدود التأكيد أن النظر في الشعر ينبغي أن ينصب على تخييلية معانيه لا على صدقها أو كذبها، ولكنه تجاوز هذا المستوى من القول، فنظر في مادة التخاييل والمحاكيات، وبحث طبيعة المعاني التي تنطوي عليها، ونوع القيمة الجمالية التي تنتج عنها إن كانت صادقة أو كاذبة، وتابع الجهات التي يحسن فيها أن تكون معاني التخييل صادقة أو كاذبة أو مجتمعة الصدق والكذب. وبالرغم

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢١٩.
٢- نفسه، ص ٢٥٢.
٣- ابن البناء المراكشي: الروض المريع، ص ١٠٣.
٤- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٠.









من محاولة محققي كتابي: «الروض المريع» و« المنزع البديع» مساواة تصوري ابن البناء والسجلماسي ومناقشتهما لهذه القضية بما قام به حازم[1]، إلا أن المقارنة البسيطة بين ما قام به كل واحد منهم تبين أن حازما كان أكثر إحاطة بكل جوانب الموضوع، وأبعد تعمقا في دراسته منهم .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الرندي وابن البناء والسجلماسي وابن الخطيب يتفقون جميعهم على استعمال دالي «الاستفزاز» و«المستفز» لوصف طبيعة الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي[2]، ومن الملحوظ أن تلك الكلمتين لا توجدان عند حازم أو عند الفلاسفة المسلمين.

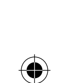
ويؤكد السجلماسي أن الانفعال التخييلي الذي يحدثه الشعر هو بالجملة «غير فكري»[3]، لأنه يحدث على مستوى اللاوعي الخالص للمتلقي، وإذا كانت هذه المسألة قد سبق الوقوف عندها وتوضيحها، فإن سياق توظيف هؤلاء البلاغيين لها يشي باستمرار تلازم المفهوم العربي الخالص للتخييل وتداخله بالمفهوم الفلسفي، إذ ظل التخييل الشعري يشبه بالسحر، وبلغت المقارنة بينهما ذروتها مع لسان الدين بن الخطيب الذي عنون ديوانه الشعري بـ«السحر والشعر»، وصدره بمقدمة هامة تؤكد علاقتهما التماثلية، وتستعيد المواقف العربية الأولى التي كانت تمجد الكلمة الجميلة المؤثرة «التي تستطيع أن تحدث تغييرا للواقع أو على الأقل تحدث تأثيرا بالغا على حال سامعها وواقعه»[4].

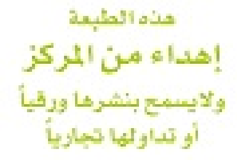
١- انظر رضوان بنشقرون: «الدراسة»، ضمن ابن البناء: الروض المريع، ص ٣٢، علال الغازي: «التصدير» ضمن السجلماسي: المنزع البديع، ص ١٢٤، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٨٩-٥٩٠، ٦٠٦.

٢- انظر ابن البناء المراكشي: الروض المريع، ص ٨١، السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٦٠، ٢٧٤، لسان الدين ابن الخطيب: السحر والشعر، ص ٨٤، أبو البقاء الرندي: الوافي، ص ٤٣. ليس معنى ذلك أنهم يتميزون عن غيرهم من البلاغيين والنقاد العرب القدامى بتوظيف كلمة «الاستفزاز» لوصف طبيعة الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، فقد وردت هذه الكلمة بالمعنى نفسه لدى ابن طباطبا في سياق حديثه عن القدرة التأثيرية للشعر (عيار الشعر، ص ٣٠.) إلا أن ما يميزهم عنه أنهم استثمروها لزيادة التنبيه على الأثر النفسي للتخييل الشعري.

٣- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥٠١

٤- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٦٤٠.





يقول: «لما كان السحر قوة ظهرت للنفوس أفعالها، واختلفت بحسب الوارد أحوالها، فترى لها في صورتها الحقيقية خيالها، وتبدي في هيئة الواجب محالها، وكان الشعر يملك مقادتها، ويقلب عادتها، وينقل هيئتها، ويُسَهِّلُ بعد الاستعصاب خَبِيَّتَهَا، ويحمل في قـدِّه على الشيء وضده، وحتى تفطن لهذا المعنى من يُعنى في سر الكلام بما يعنى فقال: [من البسيط]

فـي مَنْطِقِ القَـوْلِ تزيينٌ لباطلــه ... والحقُّ قد يعتـريه سـوءُ تعبيــرِ
تقـول هـذا مُجَاجُ النحل تمدحُـه ... وإن ذممت فقـلْ قيءُ الزنابيـــر
مـدح وذم وعيـن الشيء واحدةٌ ... إن البيان يُرِى الظلماء كالنـــور

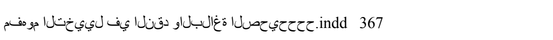
إذا حضر بما يناسبه وتقضي إليه مذاهبه، وقُرِنَتْ به الألحَانُ على اختلاف حالاتها وما تقتضيه قوى استحالاتها، عظم الأثر، وظهرت العبرُ، فشجع وأقدَمَ، وسهَّر، ونوَّمَ، وحبب السخاء إلى النفس، وشهَّى واضحك حتى ألهى، وأحزن وأبكى، وكثير من ذلك يحكى، وهذه قوى سحرية، ومعـان بالإضافة إلى السحر حرية، فمن الـواجب أن يسمى الصنف من الشعـر الذي يخلب النفوس ويستفزها، ويثني الأعطـاف ويهزها، باسم السحر (...)»[1].

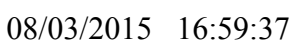
وبالرغم من المرجعية الفلسفية الواضحة لـدى لسان الدين بن الخطيب إلا أن ما يقوله هنا لا يعدو أن يكون تمثلا لتصور ابن طباطبا للشعر وإعادة صوغ له ببعض عباراته[2]، مع فرق أنه يتميز عنه بربط ذلك التصور بمفاهيم الخيال والتخييل والمحاكاة، بحيث اعتبر أن الأثر التخييلي يقع في النفس بنظم القول الشعري ضمن بنيات لغوية وتركيبية متناسبة ومتآلفة، وتشكيل صوره بإيقاعات موسيقية متناغمة، يقول موضحا ذلك: «إذا عضِّد بما يناسبه (...) وقرنت به الألحان على اختلاف حالاتها (...)». وبذلك يتميز عن ابن البناء والسجلماسي اللذين ركزا على الجانب الإيحائي والتمثيلي للتخييل الذي يتعلق بالأساليب البلاغية، ولم يربطا هذا الجانب بالمستوى الإيقاعي للشعر.

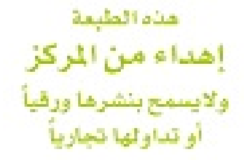
١- لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، ١/ ٨٣-٨٤.

٢- قارن هذا النص بتعريف ابن طباطبا للشعر: عيار الشعر، ص ٢٩.









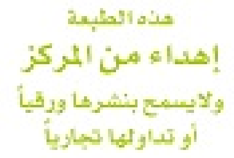
صحيح أن السجلماسي وقف عند بعض صور توازن البنيات اللغوية للقول الشعري التي تصير بها «أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن، متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحدا»[١]، وهو الأمر الذي يعد حديثا في صلب الإيقاع الشعري، لكن يلاحظ أنه لم يربط بين التخييل والوزن، ولم يوضح طبيعة تفاعلهما ونوع ترابطهما.

وقد حاول علال الغازي الدفاع عن وجود «نظرية شعرية» عند السجلماسي تربط بين المستويين الإيقاعي والتخييلي في الصور الفنية، وتؤكد أن جمالية الصور الفنية لا تتحقق بمعزل عن طبيعة الوزن الشعري[٢]، إلا أنه انتهى إلى بعض الأحكام والتأويلات التي لا توجد نصوص صريحة تدعمها، ولا تتوافق -فضلا عن ذلك- مع طبيعة مشروع السجلماسي الذي يتوخى تصنيف أساليب البديع بما يمكن من الوقوف على لطائف معاني القرآن الكريم و« معرفة وجه إعجاز نظمه»[٣]؛ ذلك أن كل البلاغيين الذين تناولوا هذا الموضوع دأبوا على إخراج المكون الإيقاعي من مجال بحثهم، ولم يتعمقوا في دراسته وبيان طبيعة علاقته بالتخييل حتى ولو كان موضوع حديثهم هو الشعر. وإذا كان قد سبق التنبيه على ذلك في معرض تتبع مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني والزمخشري وابن الأثير، فإن هذا الأمر يبدو جليا في قول ابن البناء: «وبهذا الذي ذكرناه في هذا الكتاب يعرف التفاضل في البلاغة والفصاحة، وهو قدر كاف في فهم ذلك في كتاب الله وسنة نبيه وفي المخاطبات كلها، لم يشذ منه إلا ما هو من موضوع صناعة العروض وصناعة القوافي وبعض ما يختص بالشعر من حيث هو شعر. وأما ما هو من موضوع صناعة البديع والبلاغة ولم يختص به الشعر من حيث هو شعر فلا»[٤].

وتكمن قيمة هذه المسألة وأهميتها في أنها تفسر سبب تركيز هؤلاء البلاغيين على الجانب البلاغي للتخييل الذي يتعلق بمختلف صوره وأنواعه البديعية.

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥١٤.
٢- انظر علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٧٠٥-٧٠٦.
٣- المصدر السابق، ص ١٧٩.
٤- ابن البناء المراكشي: الروض المريع، ص ١٧٤.



٢- التخييل جنسا بلاغيا:

لم يعد مصطلح التخييل بعد حازم القرطاجني يشمل كل مكونات الخطاب البلاغي، وإنما أصبح مجال توظيفه يرتكز أساسا على الصور البديعية في القول البياني، وتعد محاولة السجلماسي لتجنيس أساليب البديع مثالا بارزا في هذا السياق.

ذلك أنه ينطلق -وكما يشي بذلك مصطلح «التجنيس» في عنوان كتابه- من مبدأ رئيس مستمد من كتاب أرسطو: المقولات الذي يرى فيه أنه: «لا يمكن إدخال جنس أعلى في جنس أعلى آخر. وعلى أساس هذا المبدأ قام بتصنيفاته في علم الأحياء، وتبعا لذلك أنجز تصنيفاته للأجناس الأدبية ومختلف النظم الاصطناعية»[١]. ويبدو أنه قد تعمق هذا التصور وأغرم به، فأراد أن يضع على منواله «قوانين كلية لصناعة البيان»[٢]، تقوم على فكرة أن «الجنس العالي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر عال أصلا»[٣]، ومن هذا المنطلق فمشروعه في المنزع البديع يستهدف: «إحصاء قوانين أساليب النظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك للفرع، وتحرير تلك القوانين الكلية، وتجريدها من المواد الجزئية (...)»[٤].

وقد حصر أساليب صنعة البلاغة والبديع في «عشرة أجناس عالية وهي: الإيجاز، والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والانثناء، والتكرير.»[٥]. وحسب المبدأ الأرسطي الذي يعتمده السجلماسي فقد صنف هذه الأجناس بطريقة «منفصلة» لا تسمح بدخول جنس معين وترتيبه تحت جنس آخر أو بأن يحمل عليه، «فكل منها له هويته وشخصيته المستقلة، وله مسافته الفاصلة، وهذه المسافة الفاصلة بين الأجناس متساوية»[٦]، هذا على المستوى النظري؛ أما على المستوى التطبيقي فإن «مبدأ

١- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ٦٢.

٢- عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٧٠٣.

٣- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٩٠.

٤- نفسه، ص ١٨٠.

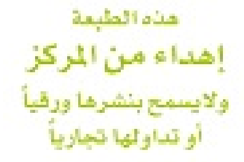
٥- نفسه.

٦- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ٧٢.









نقاء الأجناس والأنواع لم يتحقق إلا جزئيا (...) لأن القارئ للكتاب يرى أنها تداخلت وتقاطعت وتشابكت، هكذا تداخل الجنس الأول «الإيجاز» مع الجنس الثالث «الإشارة» ومع العاشر «التكرير» وتقاطع الجنس الثاني «التخييل» مع الجنس الثالث: «الإشارة»»[١].

وتقود هذه الملاحظة الدقيقة التي سجلها محمد مفتاح إلى أخرى لا تقل أهمية عنها، مؤداها أن عزل «التخييل» عن المكونات الجمالية والخصائص الأسلوبية والتركيبية للخطاب البلاغي يخالف تصور الفلاسفة المسلمين وحازم القرطاجني، الذين أكدوا جميعهم أن التخييل في الشعر لا ينتج عن جانبه التصويري فحسب، ولكنه ينتج كذلك وأساسا عن صوغ الصور التخييلية في بنيات لغوية ومضامين إيحائية تعتمد الإيجاز في التعبير والمبالغة في الوصف وغير ذلك من الصفات والخصائص التي أفردها السجلماسي بأجناس مستقلة عن جنس «التخييل»، والتي لا يمكن للصور البلاغية أن تكون جميلة ومؤثرة ما لم تصغ على أساسها.

يستند القول إن التخييل عند السجلماسي يخالف التصور المفهومي للفلاسفة المسلمين والقرطاجني في تركيزه على المعنى البلاغي للتخييل، وتقديمه له على معناه الوظيفي الذي يشير إلى الأثر الجمالي الذي يحدثه الشعر في النفس؛ فمن المعلوم أن القرطاجني والفلاسفة المسلمين اعتبروا التخييل انفعالا في المقام الأول، وبالرغم من أنهم استعملوه -في بعض الأحيان- بمعنى الصور البديعة في الشعر التي تشمل التشبيه والاستعارة ونحوهما، إلا أن هذا المعنى ظل لديهم ثانويا مقارنة بالمعنى السابق كما اتضح من قبل.

ومما يبين هذا الفرق المفهومي تأكيد السجلماسي أن جنس التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية و«عمود علم البيان وأساليب البديع»[٢]، وأنه «يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهي نوع التشبيه، ونوع الاستعارة ونوع المماثلة -وقوم يدعونه التمثيل- ونوع المجاز»[٣]. وتتضح علاقة هذا الجنس بأنواعه من خلال الخطاطة الآتية[٤]:

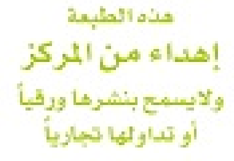
١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٧٢ - ٧٣.

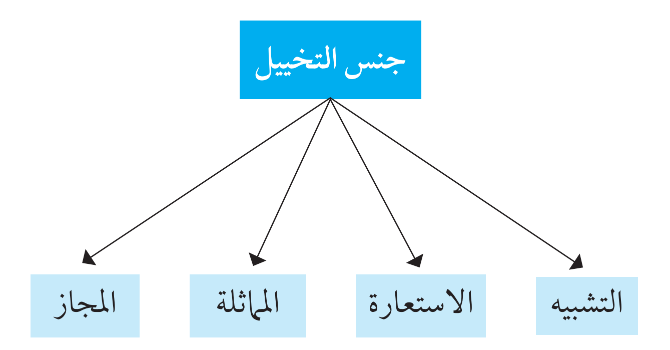
٢- نفسه، ص ٢١٨، ٢٦٠.

٣- نفسه، ص ٢١٨.

٤- انظر علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٦٠٠.







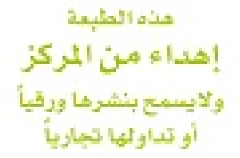
ويوضح علال الغازي أن هذه الأنواع الأربعة التي تنحدر عن جنس التخييل ليست مصطلحات شعرية محضة «إنها بحسب الشاهد تحمل بحكم التوظيف والصياغة وطبيعة الخطاب «شعرية» هذا الخطاب، أو «نثرية» أسلوب الإعجاز، أو «نثرية» الخطاب الفني العام، لكنها بطبيعتها الخيالية، وقدرتها في البناء والصياغة على تحمل وتمثل «التخييل» أضحت لها صفة ميزتها «عن النثرية» هنا وأدرجتها في «الصناعة الشعرية» باعتبار «التخييل» هو جوهرها وجذرها المشترك»[١].

وقد وقف السجلماسي عند كل نوع من أنواع جنس التخييل فعرفه، ومثل له بشواهد قرآنية وشعرية تبرز طبيعته الخيالية ومميزاته الإيحائية، وفي هذا السياق بين أن نوع التشبيه: «هو القول المخيِّل وجود شيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعة له كالكاف وحرف كأن أو مثل، وإما على جهة التبديل والتنزيل»[٢]. وفي رأيه السجلماسي أن هذا النوع جنس متوسط تحته نوعان: أولهما التشبيه البسيط؛ وثانيهما التشبيه المركب. «والتشبيه البسيط هو القول المخيَّل المشبَّه فيه شيء بشيء، أعني ذاتا مفردة بذات مفردة على الشريطة المتقدمة، أعني أن يمثَّل شيء بشيء من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق إما بالأداة، وإما بالتنزيل كما قد قيل»[٣]، ويتفرع عن هذا الجنس المتوسط الأول الذي هو التشبيه البسيط نوعان هما: الجري على المجرى الطبيعي المألوف في التشبيه والتمثيل و«هو أن يبدأ بما يؤم تخييله وتشبيهه، ثم يردف بما يؤم تخييله فيه وتشبيهه به إما بالأداة وإما بالتبديل والتنزيل

١- علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٦٠٥.

٢- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٠.

٣- نفسه، ص ٢٢١.



(...) ومن صوره قوله جل ثناؤه[1]: ﴿ وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾»[2]؛ أما النوع الثاني فهو الجري على غير المجرى الطبيعي، ويقوم أسلوبه التخييلي على عكس التشبيه وتمثيل الشيء بصورة غير مألوفة «وذلك أن يؤخذ الشيء الذي يؤم تشبيهه وتخييل أمر فيه فيجعل في الحمل فقط جزءا أخيرا من القول، ويؤخذ الأمر الذي يؤم تخييله في الشيء وتشبيه الشيء به فيجعل في الحمل فقط جزءا أول من القول لنوع من قصد الغلو والمبالغة في الوصف مثل أن نقول: الشمس فلانة»[3].

أما النوع الثاني من القسمة الأولى لنوع التشبيه فهو التشبيه المركب و«هو أن يقع التخييل في القول والتشبيه والتمثيل فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبه والممثل والمشبه به والممثل به ذوات كثيرة، وذوات المشبَّه إليه على نسب ذوات المشبه به إليه، وإجراء إحدى الجنبتين على نسب إجراء الأخرى، فينتظم التخييل بالمناظرة بين الجنبتين لإشكالهما واشتباههما في النسبة التي قصد التشبيه منها (...) ومن صوره قوله عز وجل: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا ﴾[4] (...) ومن بديعها في الشعر قول بشار: [من الطويل]

كأنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فوق رؤُوسِهِمْ   وأسيافَنا لَيْلٌ تهاوَى كواكِبُـهْ»[5]

وبخصوص الاستعارة، وهي النوع الثاني من جنس التخييل، فهي «أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتبا عليه دائما من أول ما وضع، ثم يلقب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة أي نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الثاني الملقب به حين اللقب، واستفزازا، من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته»[6].

١- الرحمن، ٢٤.

٢- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٢.

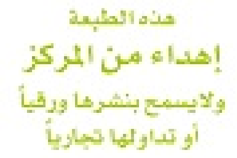
٣- نفسه، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.

٤- الجمعة، ٥.

٥- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

٦- نفسه، ص ٢٣٥.





ويشترط السجلماسي في الاستعارة لكي تكون مثيرة للخيالات والانفعالات أن تكون المشابهة بين المستعار منه والمستعار له قريبة وصحيحة ومتناسبة العلاقات «حتى إنه لو حُلَّ تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقيل –مثلا– في قوله: [من الوافر]

غُلاَلَةُ خَـدِّه صُبِغَتْ بِـوَرْدٍ   ونونُ الصُّدْغِ مُعْجَمَةٌ بِخَـالِ

«كأن خدَّه غلالة، وكأن صدغه نون» لامتزج اللفظ بالمعنى وتحققت النسبة والشبه والوصلة بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملة بين المخيل والمخيل فيه، وكان المعنى صحيحا»[1].



وبخصوص المماثلة أو التمثيل، وهي النوع الثالث من جنس التخييل، فحقيقتها «التخييل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به»[2]، ومعنى ذلك أن يقصد في الأصل الدلالة على معنى فلا يعبر عنه بالألفاظ الدالة على معناه الحقيقي، وإنما يعبر عنه بألفاظ أخرى تدل على معنى آخر يوحي بالمعنى الأصلي المقصود ويمثله في النفس، ومن هنا كان لهذا النوع في النفس «حلاوة ومزيد إلذاذ لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبدا أحلى موقعا من التصريح»[3].

أما بخصوص النوع الرابع والأخير من جنس التخييل وهو المجاز فهو «القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تُخَيِّل أمورا وتحاكي أقوالا»[4].

ويبدو أن السجلماسي يستعمل مصطلح المجاز بالمعنى البلاغي العام الذي يشمل كل ألوان البديع وأساليبه الإيحائية. ولذلك فالتعريف الذي يقدمه هنا ينطبق على الأنواع التي تعرض لها سابقا، لأن من شأن علاقات المشابهة بين أطراف كل نوع من الأنواع السابقة، أن تثير النفس وتحرك خيالاتها إذا صيغت بأسلوب بديع ينطوي على معنى جميل وجديد.

وقد اعتبر علال الغازي العمل الذي قام به السجلماسي دليلا قويا «على التحول الكبير الذي عرفه مصطلح «التخييل» على يد هذا المفكر المغربي في بناء نظرية الشعر وتحديد مفهومه

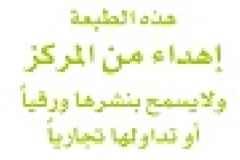
١– السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٣٦.

٢– نفسه، ص ٢٤٤.

٣– نفسه.

٤– نفسه، ص ٢٥٢.





في ضوء عناصرها»[١]، ورأى تبعا لذلك أن وضعه تلك الأنواع في مجرى التخييل أمر جديد في البلاغة العربية[٢]! ولاشك أن في هذا القول بعض «الغلو» وكثير من «التجاهل» ليس للجهود الأولى التي أسست لعملية التقريب بين التخييل والأنواع البلاغية ولتحليل علاقات المشابهة في التشبيه والاستعارة بالنظر إلى طبيعتها التخييلية فحسب، ولكن أيضا للمحاولات التي عاصر أصحابها السجلماسي وحذوا حذوه في ما رام تحقيقه.

فمن الأبواب الأربعين لكتابه خص الرندي (ت ٦٨٤هـ) الباب التاسع لنوع التخييل لمتابعة بدائع الشعر وروائع صنعته، وقد بحث فيه علاقته بالتشبيه وطبيعته الإيحائية والتمثيلية، فقال: «والتخييل أصله التشبيه أيضا، وذلك أن يتوهم في الشيء معنى ليس فيه، لوجود صفة تكون علة لوجود ذلك المعنى في غيره، كالخجل، تكون عنه الحمرة في بعض الوجوه فيتوهم الخجل في الورد لوجود الحمرة فيه، ولذلك قال ابن الرومي في تفضيل النرجس على الورد: [من الكامل]

خَجِلَتْ خُدُودُ الوَرْدِ من تفضيلِهِ خجلاً تَوَرُّدُها عليه شاهــدُ»[٣]

ورأى ابن البناء المراكشي أن المحاكاة والتخيل يشتملان على «التشبيه وأساليب التبديل، سواء كانت إبدالات من لواحق الشيء (الكناية والمجاز المرسل) أو إبدالات من مناسبه (الاستعارة)»[٤]، واعتبر لسان الدين بن الخطيب أن التشبيه والاستعارة عنصران من عناصر التخييل، ووسيلتان أسلوبيتان للبلوغ بالشعر إلى أعلى درجات الجمال والتأثير[٥]، ولم يخرج حازم القرطاجني عن هذا الإطار، إذ استعمل مصطلحي التخييل والمحاكاة في بعض السياقات بمعنى التشبيه[٦].

١- علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٦٠٨.

٢- نفسه، ص ٦١١.

٣- الرندي: الوافي، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.

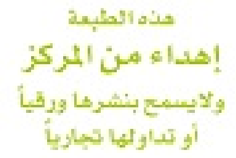
٤- عبد الوهاب الأزدي: مفهوم البيان في الدراسات البلاغية بالمغرب، ص ٢١٨، انظر ابن البناء: الروض المريع، ص ١٠٣، ١١٥.

٥- لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، ص ٨٣.

٦- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٦.







وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد أثروا في قراءة مصطلحي المحاكاة والتخييل في ضوء مباحث البلاغة العربية، وذلك حين استعملوا هذين المصطلحين بمعنى مرادف للتشبيه والاستعارة وما تركب منهما[1]، فإن المصدر الأساس لهذا الفهم والتأويل يعود -كما اتضح في ماسبق- إلى الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة اللتين ربط صاحباها المحاكاة بالتشبيه على نحو يوحي بترادفهما.

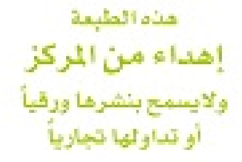
وبغض النظر عن المحاولات الأخرى التي وعى أصحابها الطابع الخيالي للأنواع البلاغية ووظيفته التخييلية، والتي لم يكن لأصحابها أي علاقة بالتصورات والأصول الفلسفية لمفهوم التخييل، خاصة مع الزمخشري وابن الأثير، يلاحظ أن استثمار المحتوى الفلسفي للتخييل لم يقف في البلاغة العربية عند هذه الحدود، وإنما تجاوزها إلى مجال آخر لا يقل أهمية عنها ويتعلق الأمر بتحليل علاقات المشابهة بين الأنواع البلاغية في ضوء المباحث النفسية.

فقد استعان بعض شراح التلخيص بتصورات الفلاسفة المسلمين للنشاط الذهني لقوى الإدراك النفسي بغاية إيضاح طبيعة الجامع الخيالي في الصور البلاغية التي تستند المشابهة فيها على «الخيال» أو«الوهم». ويجدر التذكير -قبل الوقوف عند تلك التصورات لبيان طبيعتها- أن السكاكي قسم طرق تمثل الذهن لعلاقة المشابهة بين طرفي التشبيه إلى خمسة مستويات حددها في الحس والخيال والعقل والوهم والوجدان. وألحق بعد ذلك ما يستند إلى الخيال بالحس، وما يستند إلى الوهم والوجدان بالعقل، الأمر الذي أثار بعض الغموض حاول القزويني وشراحه إزالته.

وإذا كان القزويني قد ظل مرتبطا بكلام السكاكي ومصطلحاته كما اتضح في ما سبق، فإن شراح تلخيصه فسروا تلك المصطلحات بالتمييز بين استعمالاتها البلاغية والنفسية، وفي هذا الإطار يقول ابن يعقوب المغربي (ت ١١٢٨هـ) تعقيبا على نص القزويني الذي أوردناه في الفصل الثالث: «(...) فالهيئة التركيبية التي قصد التشبيه بها، وهي هيئة نشر أعلام مخلوقة من الياقوت على رماح مخلوقة من الزبرجد لم تشاهد قط لعدم وجودها. ولكن هذه الأشياء التي اعتبر التركيب معها التي هي مادة أي أصل تلك الهيئة وهي العلم

١- الفارابي: كتاب الشعر، ص٩٣، ابن سينا: فن الشعر، ص ١٧١، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٨، ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، ص ٢٠١.





والياقوت والزبرجد شوهد كل واحد منها لوجوده فهو محسوس، وقد علم من هذا أن ليس المراد بالخيالي هنا ما تقدم وهي الصورة المدركة بالحواس ثم تبقى في خزانة الخيال بعد غيبتها عن الحس المشترك، لأن هذا المركب المسمى بالخيالي هنا ليس صورة مشاهدة قط لعدم وجودها وإنما أحست مادت، فالمراد بالخيالي هنا المركب من مادة مشاهدة وهو بنفسه معدوم، واختار إلحاقه بالحسي دون العقلي مع أن صورته الكلية تدرك بالعقل نظرا لمادته المحسوسة، فلما كانت مادته صورا خيالية بعد شهودها وغيبتها عن الحس المشترك ناسب جعله حسيا خياليا مع أنه لو جعل الحسي ما يدرك بالحواس حقيقة والعقلي ما سوى ذلك انضبط التقسيم أيضا»[١].

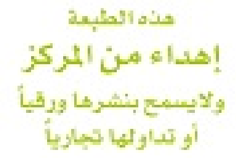
وفي السياق نفسه يقول محمد الدسوقي (ت١٢٣٠هـ): «إعلم أن الخياليات جمع خيالي والمراد به هنا المركب المعدوم الذي تخيل تركبه من أجزاء موجودة في الخارج، وليس المراد بالخياليات الصور المرتسمة في الخيال بعد إدراكها بالحس المشترك المتأدية إليه من الحواس الظاهرة، لأن هذه داخلة في الحسيات، وليست من الخياليات بالمعنى المراد هنا، ألا ترى أن الأعلام الياقوتية المنتشرة على رماح زبرجدية التي سماها أهل هذا الفن خياليات لا وجود لها حتى تتقرر في الحس المشترك عند مشاهدتها بالحس الظاهري، وأن الوهميات جمع وهمي والمراد به هنا صورة لا يمكن إدراكها بالحواس الظاهرة لعدم وجودها لكنها بحيث لو وجدت لم تدرك إلا بها (...)»[٢].

يكشف هذان النصان أن تأثر البلاغة العربية بالفلسفة لم يقتصر على توظيف شروح الفلاسفة المسلمين لكتب أرسطو في الشعر والخطابة، وإنما تعداها إلى مباحثهم النفسية، كما تدل على ذلك مصطلحات «الخيال»، و«الحس المشترك» و«الوهم» التي يشير كل واحد منها إلى إحدى قوى الإدراك الباطنية. وينم توظيف هذه المصطلحات (الملكات) عن تصور عميق لدى هذين البلاغيين مؤداه أن التحليل الأسلوبي للصور البلاغية ومضامينها الإيحائية وعلاقاتها التمثيلية لا يجب أن ينفصل عن متابعة طرق تشكلها في النفس، ومستويات انتقالها من قوة ذهنية إلى أخرى؛ لأن الصور البلاغية ليست مجرد بنيات لغوية تركب ظواهر العالم ومعطياته الإدراكية ضمن علاقات فنية تقوم على المشابهة أو اللزوم،

١- ابن يعقوب المغربي: مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ٣/ ٣١٥.

٢- محمد عرفة الدسوقي: حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، ٣/ ٣١٣.





ولكنها نتاج حركة ذهنية للنفس يتفاعل فيها الوعي الجمالي بالعالم الخارجي مع النشاط الإدراكي لقوى الذهن وملكاته الباطنية، كما أوضح ذلك من قبل الفلاسفة المسلمون الذين يعتمد عليهم صاحبا هذين النصين.

وإذا كانت عملية الربط بين المباحث البلاغية والتصورات النفسية القديمة للوظائف الإدراكية للقوى النفسية وخصائصها الإبداعية أمرا يقتضي إفرادها بدراسات مستقلة تكشف هذا الجانب الذي لم يلق بعد العناية التي يستحقها، فإن الملاحظة الأساس التي يجب تسجيلها أن توظيف ابن يعقوب المغربي ومحمد الدسوقي لمصطلح التخييل لم يخرج -بالرغم من كونهما استثمرا المباحث النفسية ووظفاها في دراساتهم البلاغية- عن سياق ترديد المحتوى المفهومي الذي ميز اشتغاله لدى عبد القاهر الجرجاني والزمخشري والسكاكي والقزويني[1]. ويبدو أن السبب في ذلك يعود إلى التزامهما بشرح تصورات صاحب تلخيص المفتاح وتحديده للاستعارة التخييلية.

تفيد متابعة مفهوم التخييل لدى البلاغيين اللاحقين لحازم القرطاجني باستنتاج أن المفهوم لم يخرج عن إطار ترديد مقولات الفلاسفة المسلمين وتصوراتهم؛ فقد أكدوا أن التخييل هو جوهر الخطاب الشعري الذي يميزه عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، وأوضحوا، تبعا لذلك، أن جمالية القول الشعري لا تتحدد باعتبار صدق معانيه أو كذبها، وإنما باعتبار قدرتها على إثارة الانفعالات وتحريك الخيالات في الذهن.

وباستثناء التواتر الملحوظ لديهم لكلمة الاستفزاز، التي استعملوها للدلالة على طبيعة الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، يلاحظ أن كل التصورات والمصطلحات التي استخدموها مستمدة من شروح الفلاسفة المسلمين لكتب أرسطو في الشعر والخطابة، وأنهم اكتفوا بترديدها دون أن يضيفوا إليها شيئا جديدا.

كما يلاحظ أيضا أن بلاغيي هذه اللحظة ركزوا في توظيفهم لمفهوم التخييل على جانبه البياني الذي يرتبط بالأنواع البلاغية، وقد تعمق السجلماسي في هذا التصور حين اعتبر التخييل جنسا بلاغيا تتفرع عنه أربعة أنواع هي: التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز. وإذا كانت هذه الدراسة قد أوضحت -في ما سلف- أن أصول هذا التصور تعود إلى الفلاسفة

١- انظر ابن يعقوب المغربي: مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ٤/ ١٥٠-١٦٥. محمد عرفة الدسوقي: حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، ٤/ ١٥٠-١٦٥.

المسلمين، وأن كتب حازم القرطاجني وأبي البقاء الرندي ولسان الدين بن الخطيب لا تخلو من إشارات تمضي في هذا الاتجاه، فقد سجلت أن الإضافة البارزة وربما الوحيدة التي ميزت توظيف البلاغيين المتأثرين بالفلسفة لمفهوم التخييل تتجلى في استلهام الدسوقي وابن يعقوب المغربي للمباحث النفسية واستثمارهما تقسيمات الفلاسفة المسلمين للقوى الذهنية وترتيبهم لوظائفها ومستوياتها الإدراكية، وذلك في سياق تحليلهما للصور البلاغية التي يقوم طرفا المشابهة فيها على أساس خيالي أو وهمي.

خاتمة الفصل:

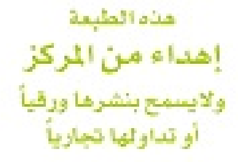
انتهى البحث في سيرورة مفهوم التخييل في البلاغة المعضودة بالمنطق إلى استنتاج أن القرطاجني يعتبر أبرز بلاغي تمثل التصورات الجمالية والمضامين الفلسفية والنفسية التي ينطوي عليها مصطلح التخييل في تراث الفلاسفة المسلمين، فقد استوعب أهم مقولاتهم وتحديداتهم للتخييل، وأعاد بناءها ضمن تصور نظري متناسق ومتكامل يلم بمختلف المستويات الذهنية واللغوية والإيحائية، وبالأصول المرجعية التي تتحكم في تشكل النص الشعري وتنتج عنها قيمته وأثره الجماليين.

ولذلك يقوم تحديده لمصطلح التخييل على تأكيد العلاقات التفاعلية المترابطة بين ذهنيتي الشاعر والمتلقي وانفعالاتهما النفسية من جهة، وبين المكونات اللغوية والأسلوبية والتركيبية للنص الشعري ووظائفها التخييلية من جهة أخرى، كما أنه يختزل جل القضايا والإشكالات التي يثيرها «الخيال الشعري»، سواء تلك التي تتعلق بعلاقته بالواقع الحسي أم بطبيعته التمثيلية وخصائصه التصويرية، أم بقيمته الجمالية ووظيفته النفسية في الحياة اليومية للإنسان، وغير ذلك من القضايا التي يثيرها التخييل الشعري.

ولئن كنا قد تبينا أن القرطاجني لم يكن أول ولا آخر بلاغي وظف مفهوم التخييل للحديث عن الخصائص الفنية والوظائف الجمالية للخطاب الشعري، بحيث بدأت إرهاصات استثمار المحتوى الفلسفي للمفهوم مع ابن خفاجة الأندلسي والمطرف بن عميرة، واستمر ذلك بعده مع أبي البقاء الرندي وابن البناء المراكشي وأبي القاسم السجلماسي ولسان الدين بن الخطيب، فإننا قد لاحظنا أنه كان أكثر تعمقا في دراسة التخييل الشعري والإحاطة بمختلف جوانبه الإبداعية ومستوياته الجمالية من كل الذين سبقوه أو أتوا بعده. ولذلك خلصت الدراسة إلى أن تصورات البلاغيين السابقين عليه كانت محدودة







جدا، في حين لم تخرج تصورات البلاغيين اللاحقين له عن ترديد بعض مقولات الفلاسفة المسلمين وتحديداتهم للتخييل كما أنها لم تبلغ درجة النضج النظري والتناسق المنهجي الذي ميز دراسته له.

وتبرز شمولية مفهوم التخييل عند حازم وتكامله النظري في أنه أحاط بمختلف مكونات النص الشعري ومستوياته الإيحائية، وحرص على توضيح طبيعة علاقته بالمصطلحات البلاغية والنقدية التي تمثل جزءا من شبكته المفهومية، في حين تميز اشتغاله لدى البلاغيين اللاحقين له بالتركيز على الجانب البديعي في التخاييل الشعرية الذي يرتبط بالأنواع البلاغية، الأمر الذي أدى بهم إلى استعمال مصطلحات التشبيه والاستعارة والتمثيل والمحاكاة بمعنى واحد، ونتج عن ذلك إغفال الجوانب الإيحائية الأخرى في العملية التخييلية، والتي لا تقل أهمية عن الجانب التصويري، خاصة الجانب الإيحائي للإيقاع الشعري.

وبالرغم من أن مفهوم التخييل في البلاغة المعضودة بالمنطق كان ذا أصول فلسفية إلا أنه انطوى على بعض التصورات العربية الخالصة التي نشأت في وقت مبكر من تفكير العرب في الخصائص الفنية للخطاب الجمالي المؤثر، حيث ارتبط عند كل البلاغيين المتأثرين بالفلسفة وغير المتأثرين بها بمعاني السحر والاحتيال، وتضمن لدى حازم تصور الجاحظ لأقسام البيان ومستوياته الإيحائية.

ويؤكد ذلك أن نضج المصطلح وانتقاله من سياق معرفي إلى آخر لا يتم بالتخلي عن الدلالات والسمات الوظيفية التي علقت به وترسبت في سجله التداولي خلال اللحظات الأولى لتشكله، بل تظل حاضرة في ذاكرته المفهومية، وقد تظهر في أرقى مستويات نضجه وتوظيفه.

■ ■ ■







الخاتمة

مكن تتبع مفهوم التخييل عبر أبرز لحظات تشكله وتأصيله وتكامله وامتداداته في الأنساق المعرفية والمستويات المختلفة للخطاب من ملاحظة رسوخ عدد كبير من الدلالات في ذاكرته اللغوية وسجله الاصطلاحي، وهي دلالات طفت في بعض اللحظات وترسبت في لحظات أخرى، وظلت تظهر وتختفي وفق شروط وسياقات خاصة، وقد تميز مفهوم التخييل في سيرورته التاريخية والمعرفية لدى الشعراء والمتأدبين واللغويين والنقاد والبلاغيين والفلاسفة العرب بمروره عبر أربع لحظات، هي: لحظة النشأة والتشكل في السياقين البياني والفلسفي؛ ولحظة التأصيل الفلسفي مع فلاسفة الإسلام؛ ولحظة التأصيل البياني مع عبد القاهر الجرجاني، وامتداد المفهوم البياني للجرجاني لدى البلاغيين اللاحقين له وغير المتأثرين بالفلسفة؛ ولحظة تكامل المفهوم مع حازم القرطاجني، وامتداد المفهوم الفلسفي لدى البلاغيين المتأثرين بالفلسفة.

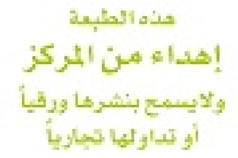
ففي اللحظة الأولى عرف مفهوم التخييل نشأتين متوازيتين ومتزامنتين، تمثلت الأولى في بيئة الرعيل الأول من الشعراء واللغويين والمتأدبين، وهي بيئة احتفلت بشعر طيف الخيال، وبلورت منه مفهومها المبكر للخيال والتخييل، فصاغت من ذلك تصورا عربيا أصيلا للتخييل له فهمه الخاص للطبيعة الإدراكية للخيال وخصائصه الذهنية ووظائفه النفسية، وينطوي على بعض الأحكام والمواقف التي تمثل أساس النظر في الظاهرة الخيالية، كما

عكس جانبا هاما من الطبقات الدلالية العميقة والتحديدات اللغوية الأولى التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل)، والتي تعتبر في منظور هذه الدراسة إرهاصات أولى دالة على بداية تشكل مفهوم التخييل.

فقد انتبه الشعراء الجاهليون والإسلاميون واللغويون من بعدهم ونبهوا على الجوهر الحركي للخيال وطابعه الامتدادي، فأكدوا أن النتاجات الذهنية للخيال لا تحصر ولا تحصل، وألمحوا إلى خاصية المشابهة التي تسم المعطى الخيالي، وتشي بأن العلاقة بين الموضوع المادي في الواقع وصورته الخيالية في الذهن تقوم على التمثيل والاشتباه في الإدراك، ووعوا أن الخيال هو النشاط الإدراكي الوحيد الذي لا تتوقف حركته الذهنية عن الاشتغال، وأنه يرتبط بالنشاط الذهني للذاكرة ويتميز بقدرته على استدعاء المعطيات الغائبة عن الحس. وقد شبهوا قدرته التأثيرية بفعل السحر لما ينطوي عليه من طاقة على إثـارة انفعالات النفس وتغييـر أمزجتها ومواقفها الذهنية والسلوكية من الأشياء والمـواضيع المخيلة إليها.

وتبين من خلال متابعة نصوص هذه اللحظة الممتدة خلال القرون الهجرية الثلاثة الأولى أن كلمة «خيال» لم تكن تستعمل عند العرب بمعنى ملكة الإدراك الذهني، وإنما كانت ترد عندهم بمعنى نتاجات الخيال ومواضيعه؛ أما الكلمة التي كانت تؤدي عندهم المعنى السابق فهي «الوهم». وتفيد كتب التراث المتوافرة أن أول استعمالات كلمة تخييل ظهرت مع الجاحظ (ت٢٢٥هـ) الذي استخدمها بمعنى الخيالات والصور الذهنية التي تبث في النفس نتيجة حركة خارجية تثير الإدراك وتؤثر فيه، وقد استعملها غير مرة في مقابل الحقيقة، وقصد بها أفعال الخداع والإيهام والتضليل. وترسخ هذا المعنى مع ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) والصولي (ت٣٣٥هـ) والشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) وغيرهم من النقاد والمتأدبين الذين ركزوا على الدلالات «السلبية» لكلمة تخييل وغيرها من المشتقات الأخرى المرتبطة بها. ولئن كان هذا الموقف المشكك في قيمة النشاط الخيالي للنفس مستمدا من شعر «طيف الخيال» ومتأثرا بالأحكام والتحديدات التي تضمنها بخصوص الخيال، فقد استمر مع النقاد والبلاغيين اللاحقين، خاصة الحاتمي والعسكري وابن رشيق، الذين أغنوه بتصور جديد يعتبر التخييل مكونا جوهريا في البلاغة، ومقوما أساسا للصور الشعرية وعلامة محددة لجماليتها وشرطا لتأثيرها في النفوس.

أما اللحظة الثانية في سيرورة تشكل مفهوم التخييل ونشأته فتتمثل في النصوص المبكرة التي ترجمت كتب الفلسفة اليونانية من السريانية إلى العربية، خاصة كتب النفس والشعر



والخطابة، وتمتد هذه اللحظة من أبي يعقوب يوسف الكندي إلى متى بن يونس القنائي، وقد تميزت ببداية تبلور مفهوم مغاير للتخييل، يستثمر الدلالات النفسية والجمالية في الفلسفة وينقلها إلى اللغة العربية، وهو تبلور عرف في البداية صعوبات لغوية وتداولية تمثلت في تداخل دلالات كلمات الوهم والخيال والتخيل والتخييل، قبل أن تأخذ منحى مغايرا في التوظيف سيرتقي بها إلى النضج الاصطلاحي؛ بحيث ستحدد علاقة كلمة تخييل بغيرها من المشتقات المرتبطة بها استنادا إلى الطبيعة الإدراكية لكل واحدة منها، ووظيفتها في مستويات العملية التخييلية، سواء بالنسبة للموضوع الخيالي، أو الفعل التخيلي، أو الأثر التخييلي.

ولئن كانت الجهود الترجمية للكندي وحنين بن إسحق وقسطا بن لوقا وغيرهم قد مكنت من تحديد مفهوم أولي ذي أساس فلسفي للتخييل ينبني على اعتباره انفعالا نفسيا بأشياء مخيلة للنفس تحملها على الانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاها التأثيري، فقد سهل هذا التحديد الدلالي للتخييل نقل المصطلح من سياقه النفسي إلى مجال الشعر، وهو انتقال تم مع متى بن يونس وصاحب الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة، بحيث أصبح المصطلح معهما خاصية جمالية تسم الأسلوب الشعري وتميز بنيته التمثيلية وخصائصه الوظيفية، وهو ما سيمثل منطلقا نظريا ومنهجيا لدى الفلاسفة المسلمين في تأصيلهم للمفهوم الفلسفي للتخييل.

فقد عرف مفهوم التخييل تحولا في كينونته الاصطلاحية ووظيفته الإجرائية مع الفارابي وابن سينا وابن رشد، بحيث استثمروا التحديدات الدلالية الدقيقة للمصطلح التي شاعت في النصوص الفلسفية العربية الأولى، فنقلوها من سياقاتها المعرفية العامة وربطوها بموضوع الشعر. وتبرز قيمة عملهم التأصيلي في كونهم جعلوا التخييل محايثا للشعر، فتمكنوا بذلك من سد ثغرة كتاب الشعر الأرسطي الذي ركز على المحاكاة وأهمل الجوانب الخيالية والتخيلية في الشعر، كما أن نظرتهم المنطقية إلى الشعر أفادتهم في تخليصه من إسار قضية الصدق والكذب التي حالت في أحيان كثيرة دون تبين جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، ومكنتهم كذلك من ربط كل مكوناته النصية ومحدداته الفنية بالشبكة الاصطلاحية لمفهوم التخييل، فأكدوا أن التخييل باعتباره انفعالا جماليا بالمعاني والأحكام التي تنطوي عليها الصور الشعرية هو حصيلة تفاعل جمالي بين ذهنيتين خياليتين مختلفتين هما: ذهنيتا الشاعر والمتلقي؛ إذ إن الشاعر يصوغ في نصه الشعري أحكاما خيالية ضمن

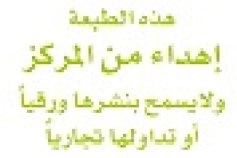


بنيات تركيبية وأسلوبية وإيقاعية مخيلة، فيبثها إلى المتلقي ليتأثر بها ويستجيب لمقتضياتها النفسية والسلوكية. وانتهت الدراسة إلى إبراز أن المفهوم الفلسفي للتخييل عند الفلاسفة المسلمين تسربت إليه بعض التصورات والتحديدات العربية الأصيلة التي تبلورت في السياق البياني، لاسيما معاني السحر والخداع والاحتيال التي تبلورت في شعر طيف الخيال والآية ٦٦ من سورة طه وغير ذلك من النصوص الذي ظلت دلالاتها حاضرة عند الفلاسفة دون وجود أثر لها في النصوص الأصلية للفلسفة اليونانية.

وفضلا عن اللحظة التأصيلية عند الفلاسفة المسلمين، عرف مصطلح التخييل لحظة تأصيلية أخرى في السياق البياني العربي مثلها عبد القاهر الجرجاني الذي كان أول بلاغي خصص مبحثا لدراسة مفهوم التخييل وتحديد طبيعته الفنية وخصائصه التمثيلية. وقد كشفت عملية رصد المفهوم أن تأصيله له يقوم على بلورة تعريف بلاغي يستثمر أبرز الدلالات والأحكام التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل) ويعيد صياغتها ضمن رؤية بيانية خالصة، وقد اتضح ذلك بتأكيده الجوهر الحركي للتخييل الشعري، وإبرازه خصائصه الإيحائية ومحدداته الأسلوبية، واعتباره الإثارة الجمالية للتخييل الشعري فعلا يشبه أعمال السحر، وذلك بما يتضمنه من خداع وإيهام واحتيال، دون أن يعني ذلك أنه يستعمل تلك الكلمات بالمعنى الأخلاقي الذي تنطوي عليه، بل كان يستعملها بمعنى فني وجمالي ينسجم مع الطبيعة التخييلية للشعر.

ولئن كان قد اتضح ذلك من خلال مناقشته لعلاقة التخييل بقضية الصدق والكذب في الشعر، فقد تبين كذلك في معرض متابعة هذه القضية أنه لم يكن مضطربا في تحديد موقفه من الصراع المذهبي الدائر حولها، بحيث كشف حدود الصدق والكذب في التخييل، وأبرز-بالرغم من ميله إلى جانب الصدق- أن جمالية الصور الشعرية تتحدد في أحايين كثيرة بغرابة تخاييلها وخرقها للمألوف والمشهور. كما اتضح أنه لم يكن متناقضا في تحديد طبيعة علاقة التخييل بالاستعارة؛ وأن تقييماته المختلفة ترجع إلى تمييزه بين الاستعارات القرآنية والاستعارات الشعرية، انطلاقا من أن الأولى ذات سند عقلي صحيح، بينما الثانية فذات سند وهمي مدعى.

وقد أوضحت الدراسة أن الحرج المذهبي الذي استشعره في معرض تناوله لهذه القضية أدى به إلى تغليب الجانب المذهبي على الجانب المعرفي، كما أبرزت أيضا أن مفهومه للتخييل ظل مهيمنا على الفكر البياني لدى البلاغيين المتأخرين الذين لم يتأثروا بتصورات الفلاسفة



المسلمين، إذ باستثناء ربط الزمخشري والسكاكي وابن الأثير التخييل بأسلوبي التصوير القرآني والحديثي، وتنبيه ابن الأثير إلى القيمة الإيحائية للمستوى الصوتي في الشعر ووظيفته التخييلية، تبقى كل التصورات الأخرى مستمدة – بنسب متفاوتة – من مقاربته للمفهوم.

وسواء بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني أو البلاغيين الآخرين أسهمت التصورات والأحكام التي تضمنها شعر طيف الخيال، والتي عكست موقف العرب من الطبيعة الإدراكية للخيال وخصائصه الذهنية والنفسية في بلورة المفهوم البياني للتخييل، وقد ترسخ هذا البعد البياني لديهم نتيجة ارتباط أبحاثهم الوثيق بقضية الإعجاز القرآني .

وقد وجدت تصورات الفلاسفة المسلمين وتوظيفاتهم للتخييل صداها عند حازم القرطاجني الذي بلغ عنده المفهوم درجة عليا من التكامل النظري والنضج المنهجي والتطبيقي لم يبلغها عند أحد من البلاغيين قبله أو بعده؛ إذ صار أداة لمقاربة النص الشعري وتحليله من مختلف مكوناته النصية وخصائصه الفنية ووظائفه الجمالية. وقد عمل القرطاجني في تعريفه للتخييل على إعادة صياغة أهم الأحكام البلاغية والتصورات النقدية ضمن رؤية نسقية تبرز على نحو دقيق وشامل علاقة التخييل الشعري بالواقع الموضوعي والنشاط الذهني والخيالي للشاعر، وبالاستعداد النفسي والعاطفي للمتلقي، ثم بالخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية التي تميز اللغة الشعرية. ولذلك فقد هيمن مصطلح التخييل على الجهاز المفهومي لتفكيره النقدي، فصار –إلى جانب المحاكاة– مقولة كبرى وعامة تندرج ضمنها وتتفرع عنها مصطلحات النقد والبلاغة العربيين.

وبالرغم من أن حازما كان يستمد تصوراته من الفلاسفة المسلمين إلا أنه لم يكن مجرد شارح لهم، بل أضاف إليها كثيرا من الملاحظات الدقيقة والآراء العميقة، بحيث انتقل من تقرير الجوهر التخييلي للشعر، إلى بحيث الطبيعة التخييلية لمواده من جهة صدقها أو كذبها أو اجتماع الصدق والكذب فيها، وبيان الشروط الفنية التي تقتضي استعمال أحدها دون الآخر، كما أوضح طبيعة النشاط الإبداعي وخصوصية الحركات الإدراكية لقواه الخيالية، فاستفاد في هذا الجانب من المباحث النفسية للفلاسفة واستثمرها في تحديد طبيعة الحركة الذهنية لقوى الخيال المبدع، لكنه لم يتبع تصنيفهم لقوى الإدراك الذهني، بل ابتكر تصنيفا جديدا ينسجم مع طبيعة العملية الإبداعية ويلائم خصوصية أنشطتها الإدراكية والخيالية.

وقد اتضح من متابعة مفهوم التخييل عند القرطاجني أنه ظل ينطوي – بالرغم من أصوله الفلسفية الواضحة – على بعض التصورات والأحكام التي ترسبت في ذاكرة

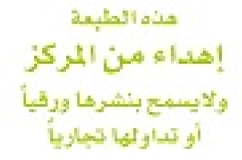


الكلمة خلال لحظات تشكلها في السياق البياني، وهو ما يتجلى في تضمن المفهوم معنى السحر، وارتباطه بكلمات الاحتيال والإيهام، وكذا في استثماره تصنيف الجاحظ لمستويات البيان وأنواعه الإيحائية في تصوره لأقسام التخييل وطرق وقوعه في النفس، وعدم تخلصه -شأنه في ذلك شأن الفلاسفة المسلمين- من الموقف النقدي الراسخ في بنية التفكير الجمالي عند العـرب، الذي يعتبر الوزن مكونا جوهريا في الشعر؛ إذ ظل موقفه من المكون النوعي في الشعر متأرجحا بين التخييل والوزن، فأكد مرة أن التخييل والوزن عنصران جوهريان في الشعر، ورأى مرة أخرى أن التخييل هو قوام الشعر وأن الوزن مجرد عنصر جمالي تابع له ومحقق له. وقد أوضحنا أن السبب في ذلك يعود إلى إصرار الفلاسفة المسلمين والقرطاجني على التطبيق الصارم والدقيق لمقـولات الشعـرية الأرسطية على الشعرية العربية دون مـراعاة الفوارق الجمالية والنظرية بينهما.

ولئن كان مفهوم التخييل قد بلغ مع حازم القرطاجني درجة عليا من التكامل المنهجي والعمق النظري، فقد امتد عند بلاغيين آخرين تأثروا بالفلسفة، وسعوا إلى تعضيده بها، أمثـال المطرف بن عميرة (ت٦٥٨هـ) ابن البناء المـراكشي (ت٧٢١هـ) والقاسم السجلماسي (تحوالي٧٣٠هـ). وقد أوضحت الدراسة أن هؤلاء البلاغيين لم يضيفوا تصورات وآراء جديدة لمفهوم التخييل، بل اكتفوا بترديد مقولات الفلاسفة المسلمين، وخاصة الفارابي وابن سينا، كما نبهت إلى أن الإضافة العملية والمنهجية الوحيدة التي تستحق الوقوف عندها توظيف ابن يعقوب المغربي (ت١١٢٨هـ) ومحمد الدسوقي (ت ١٢٣٠هـ) لمباحث الفلاسفة المسلمين وتصنيفاتهم لمراتب قوى الإدراك الذهني في تحليل الصور الشعرية، ودراسة طرائق تشكل بنيتها التخييلية واشتغالها، خاصة في الصور التي تقوم المشابهة فيها على أساس خيالي أو وهمي.

وتكمن أهمية هذه الملاحظة وقيمتها في أنها صدرت عن بلاغيين كانا بصدد شرح تلخيص القزويني لتصورات السكاكي وعبد القاهر الجرجاني وتقسيماتهما لضروب الأساليب البلاغية، وإذا كان هذا الأمر يعني أن مرحلة شيوع التلاخيص والشروح لم تكن تتقيد حرفيا بمضامين النصوص الملخصة، وإنما كانت تربطها بتصورات ومباحث مختلفة قصد توضيحها وإغنائها، فإن التساؤل الذي يطرح نفسه بحدة هنا: هل ظل مصطلح التخييل مرتبطا بمباحث البلاغة العربية وحاضرا في عمق انشغالاتها النظرية والجمالية فاستثمر البلاغيون العرب لاحقا الغنى النظري والمنهجي والتطبيقي لمصطلح التخييل





ووظفوه في تحليل مستويات الخطاب وإبراز خصائصه الأسلوبية ومميزاته البنيوية؟ أم أن هذا المصطلح فقد عمقه الفلسفي وشموله الإجرائي وصار مجرد كلمة عادية لا تنطوي على أية قيمة فنية وأهمية نظرية؟ ثم هل ظل البلاغيون العرب بعد شراح التلخيص يتعاملون مع الخطابات البلاغية باعتبارها نتاجات تخييلية ويحللون بنياتها الأسلوبية في ضوء علاقتها بالتفاعل الخيالي والتخيلي القائم بين الباث للخطاب البلاغي ومتلقيه، أم أنهم فصلوا هذين المستويين المترابطين فاختزلوا البلاغة ضمن فهم أسلوبي ضيق يركز على البنيات اللغوية وحدها ويهمل الجوانب التخييلية المؤثرة والفاعلة فيها؟

■ ■ ■








لائحة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

١ - الآمدي (أبو القاسم الحسن):

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،

أ- الجزء الأول والثاني، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٣.

ب- الجزء الثالث والرابع، تح: عبدالله حمد محارب، مكتبة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٩٩٠.

٢- إبراهيم (د. زكريا):

فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة دراسات جمالية، رقم (١)، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦.

٣- ابن الأثير (ضياء الدين):

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩.

٤- الأخطل التغلبي (غياث بن غوث):

ديوان الأخطل التغلبي، تح: إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨.

٥- إخوان الصفا:

رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، نشر: بطرس البستاني، دار الصادر، بيروت، د.ت.

٦- الإدريسي (يوسف):

أ- التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢.

ب- الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط١، ٢٠٠٥.

ج- «جماليات التشكيل اللغوي للشعر: النظم والتخييل عند الجرجاني»، مجلة الملتقى، ع ٩-١٠، س ٢٠٠٢،٦، مراكش، من ص١٤٦ إلى ص ١٦٠ .

٧- أرحيلة (د. عباس):

الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب-الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم ٤٠، ط١، ١٩٩٩.

٨- أرسطو طاليس:

أ- أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: يعقوب بن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣، ١٩٧٧.

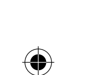
ب- الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت،١٩٧٩.

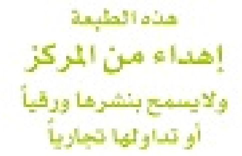
ج- فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

د- فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د.إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

هـ- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

و- في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس من السرياني إلى العربي، تح وتر: د.شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.





ز- في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ط٢،١٩٧٠.

ح- في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤ .

ط- كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ضمن ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٠.

٩- الأزدي (عبد الوهاب):

مفهوم البيان في الدراسات البلاغية بالمغرب، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب، الرباط، السنة الجامعية: ١٩٩٥-١٩٩٦.

١٠- الأزهري (أبو منصور محمد):

تهذيب اللغة، تح: عبد الكريم العزباوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

١١- إسماعيل (د. عز الدين):

الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤.

١٢- الأصفهاني (أبو الفرج):

الأغاني، شرح وكتب هوامشه: ذ. سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

١٣- الأصمعي (عبد الملك بن قريب):

فحولة الشعراء، تح: تشارلس توري،دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

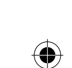
١٤- ابن أبي أصيبعة (أبو العباس محمد):

عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، د.ت.

١٥- أفلاطون:

أ- بروتاجوراس، محاورة لأفلاطون، تر: محمد كمال الدين علي يوسف، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

ب- جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.



ج- الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني: د. محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

د- فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ط١، د.ت.

هـ- فيدون، ضمن محاورات أفلاطون، عربها عن الإنجليزية: زكي نجيب محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

١٦- الباقلاني (أبو بكر محمد):

إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، د.ت.

١٧- البحتري (أبو عبادة الوليد):

ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.

١٨- البخاري (أبو عبد الله محمد):

صحيح البخاري، تقديم: أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، د.ت.

١٩- بدوي (د. أحمد أحمد):

عبد القاهر الجرجاني، سلسلة أعلام العرب «٨»، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ط٢، د.ت.

٢٠- بدوي (د. عبد الرحمن):

أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣، ١٩٧٧.

٢١- ابن البناء المراكشي (أحمد بن محمد الأزدي):

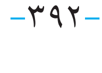
الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٢٢- أبو تمام (حبيب بن أوس):

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٤، د.ت.

٢٣- التوحيدي (أبو حيان):

أ- الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الجزء الأول ١٩٣٩، الجزء الثاني ١٩٤٢.



ب- المقابسات، تح وشرح: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط١، ١٩٢٩.

٢٤- توفيق (د. مجدي أحمد):

٣٥. مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢٥- ثعلب (أبو العباس أحمد):

قواعد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة المصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٤٨.

٢٦- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر):

أ- البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.

ب- الحيوان، تح وشرح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.

ج- رسائل الجاحظ، تح وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٩٧٩.

د- رسالة التربيع والتدوير، تح: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩.

٢٧- الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن):

أ- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

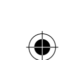
ب- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.

٢٨- الجرجاني (علي بن عبد العزيز):

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

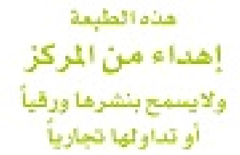
٢٩- ابن جعفر (أبو جعفر قدامة):

نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.



٣٠- الجمحي (محمد بن سلام):
طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.
٣١- ابن الجهم (علي):
الديوان، تح: خليل مروم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، ط٢، د.ت.
٣٢- د. الجوزو (مصطفى):
نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١ .
٣٣- الجوهري (أبو نصر إسماعيل):
الصّحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.
٣٤- جيدة (د. عبد الحميد):
التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة والنشر، لبنان، ط١، ١٩٨٤ .
٣٥- الحاتمي (أبو علي محمد):
الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
٣٦- السيد الحميري (اسماعيل بن محمد بن يزيد بن ربيعة):
الديوان، شرحه وضبطه وقدم له: ضياء حسين الاعلمي، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ط ١، د.ت.
٣٧- الحموي (ياقوت):
معجم الأدباء، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠ .
٣٨- ابن حنبل (الإمام أحمد):
مسند ابن حنبل، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٨ .
٣٩- الخطيب (د. صفوت عبد الله):
نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ت.





٤٠- ابن الخطيب (لسان الدين):

كتاب السحر والشعر، الجزء الأول، تح ودراسة: د.قدور إبراهيم عمار المهاجي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠١.

٤١- ابن خفاجة الأندلسي (أبو إسحاق إبراهيم):

الديوان: تح: د. سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط٢، ١٩٧٩ .

٤٢- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين):

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

٤٣- درويش (د. محمد طاهر):

النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث للهجرة، دار المعارف، ١٩٧٩ .

٤٤- ابن دريد (أبو بكر محمد):

جمهرة اللغة، تح: زين العابدين الموسوي، دار صادر، بيروت، د.ت.

٤٥- الدسوقي (محمد عرفة):

حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٤٦- الذهبي (العربي):

شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.

٤٧- الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين):

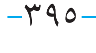
المفردات في غريب القرآن، تح وضبط: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

٤٨- ابن رشد (أبو الوليد):

أ- تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، د.ت.

ب- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

ج- تلخيص كتاب العبارة، تح: محمود قاسم وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.



د- تلخيص كتاب النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٠.

هـ- الحاس والمحسوس، ضمن أرسطو طاليس: في النفس، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

و- فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

٤٩- ابن رشيق (أبو علي الحسن):

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.

٥٠- الشريف الرضى (محمد بن الحسن):

تلخيص البيان في مجازات القرآن، تح: محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٥.

٥١- الرماني (أبو الحسن علي):

معاني الحروف، تح: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، د.ت.

٥٢- الرندي (أبو الطيب صالح):

الوافي في نظم القوافي، تقديم وتحقيق: محمد الكنوني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، مرقونة بخزانة كلية الآداب- الرباط.

٥٣- الروبي (د. ألفت كمال عبد العزيز):

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٥٤- ابن الرومي (أبو الحسن علي):

ديوان ابن الرومي، تح: د. حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ت.

٥٥- الزبيدي (محمد مرتضى):

تاج العروس من جواهر القاموس، دار ليبيا للنشر والتوزيع، د.ت.





٥٦- الزمخشري (أبو القاسم محمد):

الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦ .

٥٧- ابن الزملكاني (كمال الدين عبد الواحد):

التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تح: د. أحمد مطلوب ودة. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤ .

٥٨- ابن زهير (كعب):

شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة: أبي سعيد الحسن السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ .

٥٩- السجلماسي (أبو محمد القاسم):

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠ .

٦٠- سعيد (إدوارد):

«عندما تسافر النظرية»، مجلة بيت الحكمة، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليوز ١٩٨٦، من ص ١٣٩ إلى ص ١٦٥.

٦١- السكاكي (أبو يعقوب يوسف):

مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧ .

٦٢- ابن سلمى (زهير):

الديوان، صنعة الأعلام الشنتمري، تح: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠ .

٦٣- سلوم (د. تامر):

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٨٣.

٦٤- ابن سيده (علي بن إسماعيل):

المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،



الجزء ٣، تح: د.عائشة بنت عبد الرحمن، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط١، ١٩٥٨.

الجزء ٤، تح: عبد الستار أحمد فراج، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط١، ١٩٦٨.

الجزء ٥، تح: إبراهيم الخامس، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط١، ١٩٧١ .

٦٥- ابن سينا (أبو علي):

أ- أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢.

ب- الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٨.

ج- البرهان، تقديم وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، سلسلة دراسات إسلامية، رقم ١٨، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦.

د- التعليقات، تح: د. عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

هـ- جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦.

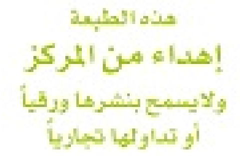
و- الخطابة من كتاب الشفاء، تح: د. محمد سالم، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، نشر وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٤ .

ز- رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ضمن أحوال النفس، تح: د.أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢ .

ح- العبارة من كتاب الشفاء، تح: محمود الخضري، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠ .

ط- عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.





ي- فن الشعر من كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

ك- القياس من كتاب الشفاء، تح: سعيد زايد، مراجعة وتقديم: د.إبراهيم مذكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٦٤.

ل- مبحث عن القوى النفسانية ضمن أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢.

م- المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تح: د. محمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.

و- المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تح: د. محمد سليم سالم، دار الكتب، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٩.

ن- النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تح: د. جورج قنواتي وسعيد زايد، تصدير ومراجعة: د.إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٦٦- السيوطي (جلال الدين):

بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

٦٧- بنشقرون (رضوان):

ابن البناء المراكشي المعروف بالعددي، بحث في عصره وحياته وثقافته، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب، الرباط، السنة الجامعية: ١٩٨٣-١٩٨٤.

٦٨- صمود (حمادي):

التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

٦٩-الصولي (أبو بكر محمد):

أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠.



٧٠- ضيف (د. شوقي):

البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط٦، د.ت.

٧١- ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي):

عيار الشعر، تح: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠.

٧٢- الطبري (أبو جعفر محمد):

جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، لبنان، ١٩٨٨.

٧٣- الطرابلسي (د. أمجد):

نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، تر: إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣.

٧٤- عباس (د. إحسان):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٣.

٧٥- عبد الباقي (محمد فؤاد):

المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، د.ت.

٧٦- عبد الرحمن (د. طه):

فقه الفلسفة، ١- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥.

٧٧- عبد الرحمن (د. منصور):

اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧.

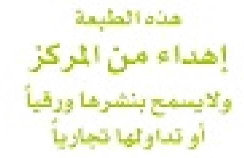
٧٨- العسقلاني (أحمد بن حجر):

فتح الباري بشرح صحيح البخاري، محمد فؤاد عبد الباقي ومحي الدين الخطيب، دار الفكر، المكتبة السلفية، الجزء العاشر، د.ت.

٧٩- العسكري (أبو هلال الحسن):

أ- الصناعتين: الكتابة والشعر، تح وضبط: د.مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١.





ب- ديوان المعاني، عالم الكتب، د.ت.

٨٠- عصفور (د. جابر):

أ- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

ب- قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١.

ج- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٣.

٨١- العلوي (يحيى بن حمزة):

الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٨٢- العمري (د. محمد):

أ- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٩.

ب- الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب «فن الشعر» لأرسطو): استراتيجية القراءة العربية، مقال ضمن: الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب -الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٤٧، ط ١، سنة ١٩٩٥، من ص ٧١ إلى ص ٨٢.

٨٣- ابن عميرة (ابو المطرف أحمد):

التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، تقديم وتحقيق: محمد ابن شريفة، مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، ط١، ١٩٩١ .

٨٤- ابن أبي عون (أبو إسحاق إبراهيم):

التشبيهات، تصحيح: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٥٠ .

٨٥- عياد (د. محمد شكري):

دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ .

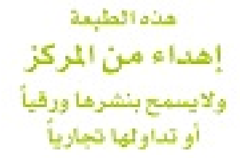
٨٦- الغازي (د. علال):

أ- تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، ضمن مجلة كلية

الآداب –فاس، العدد الرابع، سنة ١٩٨٨، من ص ٢٨٥ إلى ص ٣٣٤.
ب- مناهج النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب – الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم ٤٢، ط١، ١٩٩٩ .

٨٧- الفارابي (أبو نصر محمد):

أ- آراء أهل المدينة الفاضلة، تح: د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط٣، ١٩٧٣.
ب- إحصاء العلوم، تح: د. عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨.
ج- تحصيل السعادة، تح: د. جعفر آل ياسين، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١.
د- الجمع بين رأيي الحكيمين، تح: د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.
هـ- السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تح: د. فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١، ١٩٦٤.
و- شرح أرسطو طاليس في العبارة، نشر وتقديم: ولهام كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط٢، ١٩٧١.
ز- العبارة، كتاب في المنطق، تح: د. محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٦.
ح- فصوص الحكم، ضمن المجموع، نشر: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، ط١، ١٩٧٠.
ط- فصول منتزعة، تح: د. فوزي متري نجار، دار المشرق، بيروت، ١٩٧١.
ي- فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تح: د. محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١.
ك- كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩.
ل- كتاب الشعر، تح: محسن مهدي، مجلة شعر، العدد ١٢، بيروت، ١٩٥٩.
م- كتاب الملة، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ١٩٦٢.
و- كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير، د.



محمود أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

ن- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

٨٨- ابن فارس (أبو الحسين أحمد):

أ- مجمل اللغة، تح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

ب- مقاييس اللغة، الجزء الثاني، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٣٦٦هـ.

٨٩-ابن الفضل (المظفر العلوي):

نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح: د. نهى عارف الحسن، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٦.

٩٠- فلوطرخس:

الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

٩١-الفيروزآبادي (محمد بن يعقوب):

القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

٩٢-ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم):

أ- تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

ب- الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط٣، ١٩٧٧.

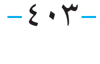
ج- فضل العرب والتنبيه على علومها، تح: د. وليد محمود خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٨.

٩٣- القرشي (أبو زيد):

جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٧.

٩٤- القرطاجني (أبو الحسن حازم):

أ- قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٢.



ب- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦.

٩٥- القزويني (الخطيب):

الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: د. محمد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٦، ١٩٨٥.

٩٦- قصبجي (د. عصام):

نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، دار القلم العربي للطباعة، والنشر، ط١، ١٩٨٠.

٩٧- القلماوي (د. سهير):

فن الأدب، (١) المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط٢، د.ت.

٩٨- الكندي (يعقوب بن إسحق):

رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠.

٩٩- لبيد (ابن ربيعة العامري):

الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦.

١٠٠- قسطا بن لوقا:

الفرق بين الروح والنفس وقوى النفس وماهية النفس، نشر: حلمي ضيا أولكن، ضمن رسائل ابن سينا-٢، مطبعة إبراهيم خروز، استامبول، ١٩٥٣.

١٠١- المبرد (أبو العباس محمد):

الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د.ت.

١٠٢- أبو الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين):

الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠.

١٠٣- الشريف المرتضى (علي بن الحسين):

طيف الخيال، تح: حسن كامل الصيرفي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٩٦٢.



١٠٤- المرزباني (أبو عبد الله محمد):

الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، د.ت.

١٠٥- المرزوقي (أبو علي):

شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، نشر: محمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٩٥١.

١٠٦- مسلم بن الوليد (أبو مخلد):

الديوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

١٠٧- المصباحي (محمد):

صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية، مقال ضمن: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، منشورات كلية الآداب، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٩٠، ط١، ٢٠٠٠، من ص ٢٣ إلى ص ٤٢.

١٠٨- مصلوح (د. سعد):

حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠.

١٠٩- ابن المعتز (عبد الله):

ديوان ابن المعتز، صنعة: أبي بكر الصولي، تح: د.يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة، العراق، د.ت.

١١٠- مفتاح (د. محمد):

أ- التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.

٣٨. مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠ .

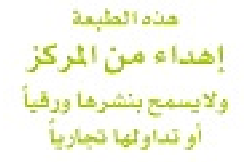
١١١- منصور (د.عبد الرحمن):

اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧.

١١٢- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين):

لسان العرب المحيط، دار الجيل بيروت، ١٩٨٨ .





١١٣ - الناقوري (إدريس):

المصطلح النقدي في «نقد الشعر»، دراسة لغوية، تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢ .

١١٤ - ابن النديم (أبو يعقوب إسحق):

الفهرست، تح: رضا تجدد ابن علي، طهران، د.ت.

١١٥ - نصر (د. عاطف جوده):

الخيال مفهوماته ووظائفه، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

١١٦ - النعمان (طارق):

اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

١١٧ - أبو نواس (الحسن بن هانئ) :

ديوان ابي نواس، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١١٨ - الولي (محمد):

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

١١٩ - ابن يعقوب المغربي:

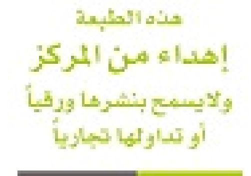
مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

١٢٠ - اليوسفي (د. محمد لطفي):

الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1- ARISTOTE : La poétique، texte، traduction، notes par : Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot، col : Poétique، Paris، Seuil، 1980.



2- E.AUERBACH :Mimésis، la représentation de la réalité dans la littérature occidentale، 1946، (trad. Fr، Gallimard، 1968).

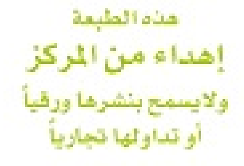
3- G.GENETTE: Fiction et diction، Paris، Seuil، 1991.

4- Joël THOMAS et Alii : Introduction aux méthodologies de l'IMAGINAIRE ، ellipses ،P aris، 1998.



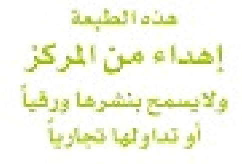


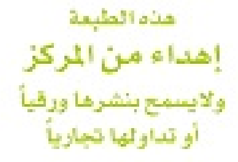


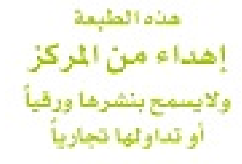



موضوعات الكتاب

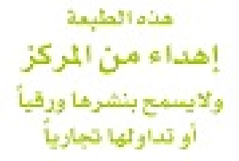

هذه الطبعة
إهداء من المركز
ولايسمح بنشرها ورقياً
أو تداولها تجارياً


هذه الطبعة
إهداء من المركز
ولايسمح بنشرها ورقياً
أو تداولها تجارياً





هذه الطبعة
إهداء من المركز
ولايسمح بنشرها ورقياً
أو تداولها تجارياً

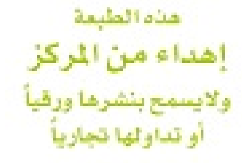




هذه الطبعة
إهداء من المركز
ولايسمح بنشرها ورقياً
أو تداولها تجارياً







المؤلف في سطور

د. **مولاي يوسف الإدريسي** أستاذ جامعي- دكتوراه في الآداب – تخصص نقد وبلاغة.
جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الانسانية بمراكش- المغرب
البريد الإلكتروني elidrissiv@gmail.com

من مؤلفاته:

- ٢٠١٣- التراث والتأصيل عند عباس أرحيلة (بالاشتراك) منشورات مؤسسة البشير ووحدة البحث وتكامل المعارف بكلية الآداب بمراكش، ط١ .
- ٢٠١٢- التخييل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط٢. [ط ١ مقاربات، المغرب، ٢٠٠٨]
- ٢٠٠٩- امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة، منشورات مقاربات، ط١
- ٢٠٠٨- عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، أسفي، ط١ .
- ٢٠٠٥- الخَيَال والمتَخَيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط١.
- له كتب بالاشتراك، ومداخلات علمية في ندوات وطنية ودولية ومقالات منشورة في مجلات علمية محكمة.




مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي
لخدمة اللغة العربية
King Abdullah Bin Abdulaziz Int'l Center for
The Arabic Language

